This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

345

Vet. Ital. IV B. 395

DEL BELLO

DEL BELLO

PER

VINCENZO GIOBERTI

EDIZIONE SECONDA

CORRETTA E MIGLIORATA DALL'AUTORE

FIRENZE
PRESSO PIETRO DUCCI

1845

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
13 DEC 1966
OF OXFORD
LIBRARY

TIPOGRAFIA GALILEIANA

L'EDITORE

A CHI LEGGE

Avvisiamo far cosa grata a tutti gl' Italiani riproducendo quest' aureo lavoro dell' illustre Gioberti non conosciuto forse prima che nella traduzione francese, sendo nelle mani di pochi l'*Enciclopedia moderna* di Venezia in cui era stato nella sua lingua originale inserito. E ci gode l'animo nel poter annunziare che la presente ristampa esce sotto gli auspici del

chiarissimo Autore; il quale non pure si degnò consentirlaci, ma con rara gentilezza volle ancora renderla più ricca e pregiata per un gran numero di miglioramenti e di giunte che gli piacque inviarci, e di cui gli attestiamo qui pubblicamente la nostra viva riconoscenza.

PROEMIO

PROEMIO

La scienza che tratta del *Bello*, detta da alcuni *Callologia*, meno propriamente, ma più comunemente, per usanza introdotta dagli Alemanni, chiamasi *Estetica*. Secondo la triplice partizione del sapere universale in filosofia, matematica e fisica (pigliando questi vocaboli assai largamente), l'estetica non appartiene alle due ultime, perchè il Bello colle sue aderenze non è una quantità nè cosa sensibile, sebbene abbia sempre congiunta una forma sensitiva, e un elemento quantitativo. Rimane adunque che faccia parte delle discipline filosofiche che versano sopra gli oggetti

immateriali e incommensurabili. Ma la filosofia si divide in prima e seconda: quella fornisce i dati, i primi principii, i metodi e i fini di ogni scienza, questa si travaglia sui dati propriamente filosofici, che le vengono somministrati dalla sua sorella, e gli studia secondo i principii, il metodo ed il fine suggeriti dalla medesima. Ora il Bello non essendo un primo principio, la facoltà che ne tratta appartiene alla parte secondaria della filosofia.

Ogni ramo della filosofia seconda, come ogni altra disciplina, piglia la sua materia e le sue leggi, che è quanto dire i dati, i principii e il metodo dalla scienza prima, e in essa s'innesta. Proponendomi io di descrivere i primi lineamenti dell'estetica, ho dovuto perciò risalir brevemente a quella base di tutto lo scibile (di cui ho tratteggiati i punti cardinali in un'opera già divulgata) per dare alle mie deduzioni il rigore e la precisione scientifica. Avrei dovuto eziandio premettere una critica compiuta delle altrui opinioni che dalle mie differiscono; ma questo lavoro mi condurrebbe troppo lungi e vorrebbe un libro di non piccola mole. Mi sono perciò contentato di proporre i principii e le conclusioni più capitali dell'estetica com'io l'intendo, lasciando per lo più al lettore il carico di riscontrarle coi pareri discordanti onde cogliere i motivi che possono giustificare la mia elezione. Per la stessa causa debbo pure omettere molte avvertenze parziali che si accostano alla mia teorica, benchè gli autori professino principii contrarii; imperocchè sarebbe ingiusto e ridevolmente superbo chi negasse trovarsi nelle opere dei moderni estetici, che dovrò in parte combattere, molte osservazioni e analisi e

sentenze argute e verissime; specialmente in coloro i quali filosofando attinsero ai fonti platonici, come sono, verbigrazia, parecchi scrittori scozzesi, tedeschi e italiani dotati di gran sapere e di nobilissimo ingegno. Il che ha luogo sovrattutto in quelle parti della estetica che, aggirandosi sul corredo sensitivo del Bello e sugli accessorii, anzichè sul principale, sono meno acconce ad essere viziate dai falsi principii.

CAPITOLO PRIMO

CAPITOLO PRIMO

DEFINIZIONE DEL BELLO

Per agevolarci il cammino a trovar la vera definizione del Bello, ci bisogna in prima disgombrare gli ostacoli, procedendo per via di esclusione. Dico dunque in prima, che il Bello non è cosa subbiettiva, perchè se tal fosse dovrebbe ridursi all'utile o al piacevole. Ora il Bello non è l'utile, che è il suo maggior nemico; e sebbene una cosa bella possa anche profittare a chi la possiede, il godimento della bellezza manca o diminuisce, allorchè quella si considera o si adopera come utile. Oltre che,

infinite cose sono utilissime e non belle; altre sono bellissime e recar non possono, o almeno non recano, alcuna utilità. L'utile importa un'attinenza reale o almanco possibile di un oggetto verso i nostri bisogni; laddove il Bello è indipendente da noi, consiste e si termina in sè stesso, e sarebbe nè più nè meno, ancorchè mancasse di spettatori. E chi lo contempla ne gode senza appropriarselo e senza violare od offendere menomamente la sua indipendenza; laddove si usa o può usarsi ciò che giova, e usufruttuandolo si distrugge, o si scema la sua libertà [1]. Quindi è che la materia del Bello si apprende solo propriamente per l'udito e per la vista, sensi intellettivi che occasionano la conoscenza senza porgere la possessione dell'oggetto; laddove la materia dell'utile soggiace al tatto, che piglia e possiede le cose che gli appartengono. Alcune di queste considerazioni cadono eziandio nel piacevole, in quanto si distingue dal Bello; giacchè il piacere inchiude pure una relazione dell'oggetto verso un essere senziente atto a fruirne; la quale pugna colla essenza del Bello indipendente e assoluta. Ma la distinzione di questo dal piacere risulta anco da certe ragioni speciali. Il Bello piace generalmente; ma tuttociò che piace non è bello, nè i gradi del diletto sono sempre proporzionati ai gradi della bellezza; e troverai persone dotate di buon giudizio, le quali confessandoti un oggetto essere avvenente e pieno di leggiadria, gliene antepongono un altro che tuttavia riconoscono per meno bello. Egli è

[1] L'Hegel avvertì molto sottilmente questa proprietà essenziale del Bello.

vero che nel favellare ordinario ciò che diletta si chiama bello; ma le improprietà volgari del discorso debbono essere scusate anzichè approvate e seguite dal filosofo. Il piacere inoltre è solo sentito, e il Bello è principalmente inteso, benchè vi concorra pure la facoltà di sentire: l'uno parla unicamente al senso esteriore o interiore, cioè ai sentimenti del corpo o all'affetto; l'altro per via de' sensi e della fantasia si riferisce all'intelligenza.

Se il Bello non è subbiettivo, dee di necessità essere obbiettivo. Ma certo tale obbiettività non può esser cosa materiale nè esteriore, benchè sovente sia tale la rappresentazione di essa; e quantunque apparisca nel corpo, non è il corpo stesso o proprietà corporea. Altrimenti chi vede una cosa bella dovrebbe in ogni caso cogliere issofatto la sua venustà; laddove l'esperienza c'insegna, che per difetto di natura o di educazione e consuetudine l'uomo è spesso poco atto od anche inetto ad apprendere certi generi di bellezza, e che i più non gustano appieno il Bello come prima il rimirano, ma hanno d'uopo di qualche tempo, e giungono a fruirne non già solo per istinto naturale, ma mediante una certa coltura dello spirito. Ora, se per sentire la bellezza si ricercano il tempo, lo studio, l'esercizio, la consuetudine, e quella ingenita disposizion di natura che si chiama buon gusto, chiaro è che il Bello è distinto dalla specie del corpo in cui si mostra, come quella che non riceve dalle condizioni suddette mutamento veruno. E veramente, se ciò non fosse, i bruti dovrebbono percepire il Bello ogni qual volta la loro pupilla è fatta come la nostra, e piglia nè più nè meno la

forma visiva degli oggetti; dovrebbelo apprendere l'uomo barbaro o selvaggio, la cui veduta è pari o superiore di acutezza e di nerbo a quella dell'uomo civile. Ma chi oserà dire che un cane, una scimmia, o un Lappone, un Ottentotto siano in grado di ammirare l'Apolline del Belvedere, benchè, se ciechi o loschi non sono, lo veggano al pari di noi? Niuno anche vorrà affermare che i capolavori dell'arte siano molto assaporati dal volgo e dalle persone di rozzo sentimento, come da quelle che son fornite di fina e squisita coltura; ovvero che gli uomini eziandio colti, ma che non fanno professione di arti belle, pareggino i valenti artisti in questo genere di godimento. Certo si può credere che niuno abbia mai avuto un gusto così perfetto delle infinite bellezze che si trovano nelle Georgiche o nella Trasfigurazione, quanto i sovrumani ingegni che tali portenti crearono; chè il senso del Bello è capace di molti gradi proporzionatamente all'ingegno e alla perizia di chi lo contempla. Qui cade in acconcio la conghiettura ingegnosa del Castiglione, che Alessandro facesse dono della celebre Campaspe al principe della greca pittura, perchè niuno potea conoscere e apprezzare tanta beltà come Apelle[1]. La forma materiale e il Bello differiscono essenzialmente fra loro, poichè quella consta di parti simultanee o successive, e soggiace alle condizioni del corpo a cui aderisce; laddove il Bello è uno, semplice, indiviso, e pari sempre a sè stesso. Il Bello è veramente inseparabile da una certa forma sensitiva; ma questa forma non è cosa materiale, nè basta essa sola a produr la bellezza.

[1] *Cortig.* I. Milano, 1822, p. 122. 124. 125.

Resta adunque che il Bello sia un non so che d'immateriale e di obbiettivo che si affaccia allo spirito dell'uomo e a sè lo rapisce. Che questa forma spirituale non sia una sostanza, è cosa troppo manifesta da dover essere provata. L'oggetto bello è certo sostanziale, se sussiste fuori dell'immaginativa; ma la bellezza non è che un *modo;* pigliando questa voce larghissimamente, secondo l'uso dei metafisici, per indicare tuttociò che non è sostanza. Il Bello non è già un modo come le altre modificazioni del mondo esteriore, ma una entità *sui generis*, distinta da ogni altra, e che si dee studiare in sè stessa, chi voglia averne un concetto adequato. Coloro che pongono fra le sostanze tutto ciò che non è qualità o proprietà nel senso ordinario di queste voci, debbono risolversi a profferir mille assurdi filosofando dal canto loro, e ad interpretar tortamente i filosofemi degli altri. Come accadde a certuni, che vedendo Platone attribuire alle idee una somma realtà, fanno di lui un politeista; quando invece egli professò l'emanatismo orientale temperato notabilmente dalle dottrine doriche e pelesgiche. Secondo Platone, il Bello è bensì un' idea obbiettiva e assoluta, ma non una sostanza.

Meno agevole a prima vista è il determinare se questa entità spirituale costitutiva della bellezza sia necessaria o contingente. Se il Bello non fosse che contingente, sarebbe relativo e non assoluto. Ora il Bello è assoluto; e basta a chiarirsene il ragguagliarne il concetto con quello della materia in cui s' incarna, e mediante la quale ci apparisce. Imperocchè la materia essendo contingente, se il Bello che l'adorna fosse tale altresì, ne seguirebbe che la

cosa informata e il principio informante avrebbero la stessa natura. Ma chi non vede che ciò non è, nè può essere? E che la materia, verbigrazia, di una bella statua può essere modificata in mille guise, e anco ridotta al niente; quando la bellezza d'essa è immutabile, e non le si può nulla levare o aggiungere senza distruggerla? L'artefice avrebbe potuto incorporare la sua idea in una materia diversa, lavorar di getto in vece di scolpire, fare una opera colossale o minuta, e così via discorrendo; ma il Bello in ogni caso sarebbe stato essenzialmente lo stesso. Egli è vero che alcuno potrà dire: io ti nego che tra la forma e la materia di una statua corra quel divario che affermi. Entrambe sono necessarie per un rispetto, e contingenti per l'altro; necessarie come idee, contingenti come cose reali. Il marmo si può infrangere, annullare, modificare in cento modi; gli si può sostituire il legno, il bronzo, o un'altra saldezza; ma l'idea del marmo è immutabile, necessaria, eterna, nè più nè meno di quella bellezza che lo adorna. D'altra parte questa bellezza, in quanto è attuata e reale nel marmo, soggiace agli accidenti del marmo stesso, può perire e dar luogo a una forma diversa: l'immutabilità risguarda solamente il suo stato ideale e la sua possibilità, la quale è inalterabile nè più nè meno della materia in cui è improntata. Ma l'obbiezione non calza, perchè riscontrando il Bello colla materia non si paragonano due entità dello stesso genere, ma due cose diverse, cioè da un lato un'idea, e dall'altro una sostanza nella sua concreta e individual sussistenza. Imperocchè ciò che fa il Bello non è già la sua effettuazione in una data materia, la quale è sempre contingente,

e può avere o non aver luogo; ma la forma ideale della bellezza, che è sempre identica a sè stessa, nè può essere alterata, senza che venga meno la sua essenza. Laddove ciò che costituisce la materia come tale, non è mica la sua idea, ma sì bene la sua realtà, o vogliam dire l'individuazione di quel concetto di forza in cui essa materia consiste. Perciò il divario che corre fra le due entità è incontestabile; e se è vero, come è verissimo, che la materia sia contingente, se ne dee inferire che il Bello è necessario e assoluto. Del resto la natura assoluta del Bello risulterà viemeglio dal progresso del nostro ragionamento.

Posto che la forma spirituale della bellezza non sia contingente, taluno potrebbe credere ch'ella si confonda col vero metafisico o matematico, o col bene morale, che sono tre categorie di entità non sostanziali e tuttavia dotate di apodittica necessità. Ma il Bello non è il vero semplicemente preso; perchè non ogni vero è bello; e quando il vero è anche bello, non è già tale per sè stesso, ma per una nuova qualità che si arroge alla sua natura. Così, esempigrazia, una equazione algebrica può solo chiamarsi bella in quanto esprime un'armonia quantitativa acconciamente vestita con certi segni, quasi concetto espresso da leggiadra frase, o cifra scolpita in grazioso anello. Quando si dice generalmente che il vero è bello, si piglia questa voce in senso improprio, come sinonimo di dilettevole, perchè la verità è effettualmente il bene dell'intelletto; ma il piacere intellettuale, comecchè nobilissimo, è cosa subbiettiva, onde non è il Bello, e distinguesi anche di sua natura da quel contento che si prova a contemplar la

bellezza. Nell'apprensione di questa l'intelletto interviene, perchè senza il suo concorso non vi può essere cognizione; ma non è solo: e con esso, oltre alla sensibilità che apprende il contingente della materia, entra in esercizio una facoltà speciale, di cui il Bello è propria appartenenza. Definirò in breve questa facoltà, contentandomi per ora d'inferire dalle cose dette, che il vero metafisico o matematico appartenendo per sè stesso al solo intelletto, non vuol essere confuso col bello.

Il quale non è anco il bene morale, perchè il bene non si può in ogni caso chiamar bello se non impropriamente. Un'azione buona non appare sempre come bella, e quando veste tal qualità, ciò succede per un nuovo elemento che le si aggiunge e dalla moralità si distingue. Spesso ancora le opere virtuose entrano nel giro della estetica piuttosto come sublimi che come belle, secondochè accade alla virtù eroica. Il bene morale importa l'idea di una obbligazione; non così il Bello considerato in sè stesso, senza estrinseca attinenza. L'uomo non ha l'obbligo di far lavori belli, come ha quello di far opere buone; e chi dicesse, per cagion di esempio, che Raffaello avrebbe mancato verso il debito della virtù se avesse avuto più cura della onestà dei suoi costumi che della eccellenza de' suoi dipinti, moverebbe a riso. Sarebbe non meno piacevole l'affaticarsi a provare che un sommo artefice può essere un uomo viziosissimo, e che il poeta più infelice nel magistero de'versi è capace di santità sovrumana. Perchè quanto questo è evidente, tanto l'altra sentenza è assurda. Se l'uomo, parlando in generale, è anche moralmente obbligato a recare nell'esercizio dell'arte quella

maggior perfezione di cui è capace, il dovere non nasce punto dal concetto del Bello per sè medesimo, ma da un fine ulteriore e morale; nello stesso modo che da questo fine solamente proviene il merito virtuoso, che si acquista esercitando l'arte a uno scopo onesto indiritta. Imperocchè se l'artista non si studiasse di porre tutto l'ingegno suo nell'opera intrapresa, mancherebbe e verso chi gliel'ha allogata, e verso la patria che dee illustrare coi frutti della sua perizia, e verso gli uomini in generale a cui è tenuto di recar, potendo, un innocuo e nobile diletto, e verso il decoro dell'arte propria, cui nuoce la trascuranza di chi l'esercita, e anche verso il proprio onore, del quale niuno può essere ragionevolmente incurioso e sprezzatore ogni qual volta il disprezzo non sia dettato e santificato da un bene superiore. Ma queste considerazioni sono estrinseche alle ragioni del Bello e appartengono a quelle del buono. Ora se il bene morale ha il suo fine in sè stesso, e se il Bello non può pigliare una qualità e un valore morale se non in quanto si ordina al bene, ne segue che il bene ed il Bello differiscono essenzialmente fra loro.

Se adunque il Bello è necessario perchè è un'idea obbiettiva, e se questa idea non è il vero nè il bene, potrem credere di doverci accostare alla dottrina dei Platonici, dicendo con essi, che il Bello è una idea *sui generis* risedente nel Logo, e comunicata allo spirito umano mediante il suo consorzio colla ragione divina e assoluta. Ma le idee platoniche sono generiche o specifiche. Le idee generiche possono essere più o meno generiche, ma sono

sempre astratte, e ci rappresentano il loro oggetto in un modo che non può realmente sussistere. Che noi abbiamo l'idea generalissima del Bello, e che questa idea si suddivida in altri concetti meno generici di bellezza, è fuor di dubbio; ma queste cognizioni astratte non potrebbero aver luogo, se non precedesse la conoscenza di un Bello concreto. La concretezza è di due sorti, reale o ideale. La concretezza reale è la sussistenza individua delle cose; l'ideale è il concetto specifico che le rappresenta. L'idea specifica è quella che rende imagine della cosa con tutte le sue parti e proprietà integrali per forma che non le manca a sussistere realmente che la sua individuazione. Perciò nell' ordine delle cognizioni l' idea specifica contiene tutta quella determinazione e concretezza che può cadere nella idealità delle cose. Si dee dunque ammettere oltre la notizia generica del Bello, una conoscenza particolare che abbraccia le idee specifiche di tutte le cose capaci di bellezza, e che è verso quella cognizione generica ciò che è il concreto verso l' astratto. Fra i Platonici alcuni non hanno per obbiettiva ed innata altra idea estetica che quella del Bello in genere, la quale essi definiscono in diversi modi. Secondo la più comune di queste definizioni, resa illustre da sant'Agostino e dal Leibnizio, il Bello sarebbe *una varietà ridotta a unità*. Non dissimile è la sentenza di alcuni discepoli di Pitagora affermanti la bellezza essere un' *armonia*; e benchè l' intendere quest' armonia pitagorica non sia facile per l' oscurità del linguaggio simbolico, la scarsità e l' imperfezione dei documenti a noi pervenuti, tuttavia par chiaro che si volea significare con questo nome una certa unione fra i principii

positivi e negativi delle cose, dalla quale nasce la vita, la bellezza e la conservazione dell' universo. Ora, siccome i principii positivi dei Pitagorici si riducevano all' Uno e i contrarii al Moltiplice, secondo la terza delle loro dieci categorie [1], perciò l' armonia di Pitagora dovea essere sostanzialmente una varietà ridotta a unità, qualunque fosse il modo speciale in cui egli e i suoi partigiani immaginavano fatta questa riduzione. Si può quindi considerare la definizione pitagorica del Bello conforme in sostanza a quella dei suddetti Platonici. La qual definizione non è applicabile al Bello, se non in quanto consta di elementi quantitativi, come si vede specialmente in alcune arti, quali sono l' architettura e la musica. E siccome non v' ha lavoro estetico che escluda per ogni verso la quantità, si può dire da questo canto, che l' unificazione del moltiplice è condizione necessaria della bellezza. Ma certo non ne è il solo principio; non è la fonte di quella suprema eccellenza, detta dai moderni *ideale*, ch' è la cima del Bello nelle opere dei poeti e degli artefici. Chi dicesse, per esempio, che quella celeste leggiadria onde sono decorate le Madonne del Sanzi e le figure del Canova risulta unicamente dalle proporzioni quantitative del volto e della persona immaginate dal pittore o dallo scultore, farebbe ridere gli artisti i quali sanno che cosa sia espressione. Le proporzioni si richieggono certo a fare un bel viso; ma non costituiscono la parte più squisita, difficile, recondita del bello, non son la radice di quella bellezza spirituale, di quella grazia

[1] Aristot., *Metaph.*, I, 5.

incomparabile, che non si può esprimere con parole, non insegnar colle regole, e che fa la meraviglia del mondo e spesso la disperazione degli artefici più famosi. Che se si afferma anche in questo caso, il Bello nascere da un' occulta unione, armonia, proporzione, concordia delle fattezze e delle membra, egli è chiaro che pigliandosi queste voci metaforicamente e come sinonime di bellezza, non dicono nè più nè meno di questa voce e non bastano a fare una buona definizione. Anche un poema per esser bello dee rappresentare una varietà di cose e di eventi ridotta a unità; ma chi dirà in ciò consistere le più eminenti bellezze poetiche, nè ricercarsi ad altro fine gli spiriti di una fantasia creatrice? Se così stesse la cosa, i mediocri scrittori potrebbero pareggiare i sommi, e la poesia sarebbe più tosto una faccenda di erudizione, di memoria, di pazienza, di studio, di calcolo, di buon giudicio, che d'inventiva e d'inspirazione. L'Italia Liberata sarebbe pari all'Iliade e superiore al Furioso, poichè dal canto dell'unità della favola il Trissino gareggia con Omero e vince l'Ariosto. La varietà e l'unità estetica non sono mica astratte e morte, ma concrete e vive; e in questa vita intima non riducibile a nessuna proporzione o ragione quantitativa vedremo fra poco consistere l'essenza del Bello. Che se dicendo, il Bello essere la riduzione della varietà all'unità, s'intende sotto il nome di varietà il moltiplice sensibile in cui la bellezza s'incarna, riman sempre a cercare in che sia riposta l'unità misteriosa di essa. Egli è secondo tale intendimento che ho altrove affermato, il Bello essere composto di due elementi, l'uno intellettivo, che è una certa unità, e l'altro sensitivo,

consistente nel moltiplice da cui l'unità è accompagnata [1]. Ma in che risiede essa unità? Tal è il problema di cui al presente ricerco la soluzione.

Un' altra schiera di Platonici, oltre al Bello generico, ammette un Bello specifico derivante dalle idee specifiche delle cose. Le idee specifiche rappresentano tutte le proprietà e le condizioni degli oggetti, il cui concorso è richiesto alla formazione dell' individuo, e contengono tutto ciò che v' ha nell' individuo stesso, salvo la sua real sussistenza e i difetti o le superfluità accidentali che in lui si trovano. Esse adunque si possono considerare come gli esemplari degl' individui stessi, che dai difetti e accidenti in fuori loro corrispondono, come un ritratto si confà coll' originale che rappresenta. Non è già che le idee specifiche non siano anch' esse reali in un modo loro proprio; ma sono reali come idee e non come cose; la realtà loro è in uno spirito, non fuori di ogni spirito: è necessaria, assoluta, eterna, non contingente, temporaria, relativa; è insomma una entità apodittica, che esprime una mera possibilità (la quale come tale è necessaria), e non una sussistenza soggetta agli accidenti delle cose create. Ora, queste idee specifiche bastano esse a costituire il Bello, come vogliono alcuni filosofi? [2] Nol credo; ed ecco le mie ragioni. Le idee specifiche sono veramente i tipi intelligibili delle cose, e come tali le rappresentano, non già come la copia rappresenta l' originale, ma come l' originale rappresenta

[1] *Introd. allo stud. della filos.*, L. I, c. 5, art. 5. Brusselle 1840. Tom. II, p. 200, 201.

[2] Il più recente difensore di questa opinione è il LAMENNAIS, nell'*Esquisse d'une philosophie.*

la sua copia. Questa rappresentazione però si fa in modo meramente intellettivo, e per essa gli oggetti si spogliano della individualità loro. Quindi è che le idee specifiche non parlano all' immaginativa, ma solo all' intelletto; e benchè l'immaginativa come facoltà riproduttrice dei sensibili somministri all' intelletto le condizioni formanti l' essenza specifica delle cose, questo intervento della fantasia è affatto subordinato all' intelletto, che pigliando quei materiali morti e sparsi gli accozza in modo meramente intellettuale, senza che l' altra potenza operi per conto proprio e aggiunga qualcosa di nuovo alla cognizione della mente e alle impressioni del senso. Insomma la fantasia interviene solo come ministra e serva dell' intelletto, e quasi mezzana tra lui e le cose esteriori, nella formazione delle idee specifiche, non come signora e creatrice. Ora un' idea che si riferisce direttamente al solo intelletto è vera, non bella, se già il Bello non si confonde col vero. Il vero è l' entità delle cose in quanto è appresa dall' intelletto; e tale è l' idea specifica, il tipo intelligibile degli oggetti; laddove il Bello importa un non so che di più che non si trova nella cognizione intellettiva. E qual è questo elemento proprio del Bello, se non la vita, l' individualità dell' oggetto, per cui l' idea specifica, uscendo dal giro delle mere intellezioni, veste una specie di personalità sua propria, lascia di essere una semplice cognizione, una cosa morta, e diventa una cosa viva? Se il Bello consistesse nei soli tipi intellettuali, non vi sarebbe più alcun divario fra il poeta e lo scienziato, fra l' artista e il filosofo; ogni uomo fornito di mente sana e atto a formarsi un' idea giusta e precisa delle varie specie di cose

sarebbe capace di far opere eccellenti nel dominio della poesia e dell' arte. Ma chi non sa che a tal effetto l' ingegno speculativo più stupendo e l'erudizione più ricca non bastano, se non ci si aggiunge una virtù speciale, che chiamasi fantasia, estro, inventiva estetica, e che è verso il Bello ciò che è la maestria di scoprire le attinenze recondite rispetto al vero? Il Bello risiede nei portati di questa facoltà e non nei soli tipi intelligibili che appartengono al conoscimento. La vita e l' individualità, che formano l' essenza di esso, non sono già quelle che hanno luogo in natura e nell' ordine delle cose reali; imperocchè, se ciò fosse, primieramente non si darebbe il Bello dell' arte, le fatture artificiose non individuandosi nè vivendo realmente. Inoltre, mancherebbe per noi lo stesso Bello naturale; giacchè le opere di natura, come ho già avvertito, non sono belle a rispetto nostro per le loro intrinseche perfezioni, e spesso incontra che la loro bellezza reale non è sentita dallo spettatore, che pur è testimonio della loro sussistenza e della loro vita. Il Bello naturale, come Bello e in ordine agli uomini, non si distingue dal bello artificiale: amendue riseggono in una entità loro comune, che non può essere l' individualità e la vita reale di cui manca il mondo dell'arte. Resta adunque che tale individualità e vita, non appartenendo alle cose esteriori, sia opera di una special facoltà, che dando ai tipi intellettivi degli oggetti una forma spirituale, è la vera fonte della loro bellezza. Questa facoltà è la fantasia o immaginazione estetica.

Per ben chiarire il difetto della dottrina platonica che sto esaminando, mi si conceda il fermarmi ancora un

istante a considerare il divario che corre fra il Bello e la cognizione intellettiva delle cose. Io noto che i nostri concetti, cominciando dalle notizie più astratte e discorrendo sino alla percezione immediata degli oggetti concreti e reali, formano una scala o graduazione di conoscenze di varie specie. L'idea generica è la più incompiuta di tutte, ed essendo una mera astrazione non può cadere nella fantasia, nè uscire dal semplice intelletto. Ella può essere più o meno generica, e la sua estensione per questo rispetto è in ragione inversa della comprensione, come dicono i logici. L'idea specifica rappresenta compiutamente l'oggetto suo, salvo l'individualità reale, i difetti e gli accidenti di cui lo spoglia; e benchè abbisogni della facoltà di astrarre per rimovere queste condizioni, per ogni altra parte raffigura l'oggetto concretamente. In virtù di questa determinazione e concretezza, l'idea specifica può cadere nella immaginativa e divenire un fantasma, ogni qual volta questa facoltà l'informi, l'animi, la vivifichi mentalmente, vestendola di quei colori, moti, atti e sembianti sensitivi che le danno una spezie di corpo, e la fanno essere una effigie perfetta dell'individuo in cui l'idea si attua o può attuarsi realmente. Il fantasma non differisce dall'idea specifica che è già compiuta e determinata, se non per l'arrota di un nuovo elemento, cioè di quella sussistenza e individualità mentale, per cui lo spirito si rappresenta come reale, vivo, animato il tipo intellettivo, benchè nol sia in effetto; individualità, che non sussiste fuori di esso spirito, ma che rappresenta fantasticamente la sussistenza reale degli oggetti, come l'idea specifica rappresenta intellettivamente le altre loro condizioni. Il fantasma è adunque

una sorta di entità intermedia fra l'idea specifica e l'oggetto reale qual ci è dato dalla percezione, ed è opera della immaginativa, come l'idea specifica appartiene all'intelletto. E siccome l'idea specifica è il tipo intellettivo degli oggetti, il fantasma prodotto dalla facoltà estetica ne è il tipo immaginativo o fantastico.

Il tipo intellettivo non contiene in sè stesso il tipo fantastico, come quello che aggiunge un nuovo elemento estrinseco alle mere intellezioni; ma all'incontro il tipo fantastico comprende veramente l'intellettivo, e senza di esso non può sussistere. Imperocchè il fantasma, essendo l'idea specifica individuata mentalmente, dee essere preceduto da tale idea, dee avere in essa il suo fondamento, e appropriarsela come parte integrale della propria natura. Senza l'idea specifica, il fantasma non è meglio possibile che l'esistenza reale della materia senza la forma, per parlare il linguaggio dei Peripatetici; giacchè il tipo intellettuale è la forma dell'immaginativo, come le forze create sono la materia dell'individualità reale. Hanno dunque ragione i Platonici di considerare l'idea specifica o sia il tipo intellettivo come parte integrante e essenziale del Bello; ma errano a credere che basti sola a costituir la bellezza e che questa non risulti da due elementi, l'uno dei quali appartiene all'intelletto e l'altro alla fantasia. Io definisco adunque il Bello *l'unione individua di un tipo intelligibile con un elemento fantastico fatta per opera dell'immaginazione estetica.* Il senso preciso di questa definizione in tutte le sue parti risulterà vie meglio dalle cose che si diranno in appresso.

CAPITOLO SECONDO

CAPITOLO SECONDO

ORIGINE DELL'IDEA DEL BELLO

Dalla definizione soprascritta s'inferisce errar gravemente chi stima che la notizia del Bello si acquisti colla sola considerazione e col ragguaglio degli oggetti reali, che è quanto dire col sussidio dell'esperienza. Imperocchè come mai i dati sperimentali potranno porgere un concetto che non si contiene in essi, qual è il tipo intellettivo, e conseguentemente il tipo fantastico? Tutti sono d'accordo che il tipo intellettuale di una cosa non ci è dato da un oggetto particolare, perchè o non si trova al mondo un

oggetto che lo contenga a compimento, o almeno moltissimi uomini posseggono la cognizione di esso tipo, i quali non si sono mai abbattuti a vederlo rappresentato pienamente di fuori. Ma parecchi filosofi pretendono che si formi dallo spirito col paragone degl' individui reali, che imperfettamente lo esprimono. Ma se lo spirito ha da comporre il tipo, dee procedere secondo una certa regola e non a capriccio od a caso; e quale è questa regola, quale può essere, se non la notizia anticipata di esso tipo? Il discorso degli estetici empirici involge dunque una petizion di principio. — Lo spirito trae la notizia del tipo dal riscontro degli oggetti —. Queste son parole che non dicono nulla. Il tipo non si può cavare dagli oggetti, niuno de' quali il contiene, e non contenendolo, non può somministrarlo a chi lo cerca. Il paragone ci può solo rivelare le attinenze che corrono fra gli oggetti; ma il tipo non è un'attinenza: non è cosa relativa, ma assoluta: non è un semplice aggregato, ma un accordo armonico, unico, indivisibile. — Ciò che manca in un individuo si rinviene in un altro; tantochè rimovendo tutti i vizii e compiendo le lacune che nelle cose reali si trovano, l'artista può formare un modello perfetto, come Zeusi togliendo qua una bocca, là gli occhi, da una donna il profilo del volto, da altre le altre parti, formò l' Elena dei Crotoniati —. Ma come mai l' artista può sapere che ciò che manca in un oggetto e si trova in un altro è un difetto estetico? Forse il superfluo è meno vizioso del mancamento? E se non è, come puoi sentenziare che di due individui l'uno manchi del convenevole anzi che l'altro abbia del soverchio? Come puoi dire, pogniamo, che di due visi l'uno sia brutto,

perchè ha il naso più corto dell'altro, in vece di affermare che il secondo è deforme, perchè il suo naso è più lungo che quello del primo? Ti salverai forse dicendo che sei guidato nel tuo giudizio dalle proporzioni? Ma come conosci le proporzioni che convengono a un bel volto? Non certo per esperienza, perchè non si dà volto in natura perfetto da ogni parte. E ancorchè si desse, come sapresti che questo volto privilegiato è il più perfetto di tutti? Credo, perchè mirandolo saresti avvertito da una voce secreta, anteriore a ogni discorso, e forzato a sclamare: questo è bello. Ma che sarebbe questa voce se non l'intuito mentale di un tipo che riscontrandosi coll'oggetto esterno ti avviserebbe della sua eccellenza? Le proporzioni quantitative non cadono in ogni genere di bellezza; ma anche dove cadono, non essendo mai il risultato di un calcolo o del discorso, l'uomo non potrebbe apprenderle se non fosse guidato a principio da un modello intuitivo. Così per discendere all'esempio di Zeusi, se questo pittore non avesse avuta l'idea anticipata di una formosità perfetta, non avria potuto farsene il concetto anche passando a rassegna tutte le donne dell'universo. Imperocchè non avrebbe saputo come scegliere le varie fattezze e accordarle insieme per modo che armonicamente si rispondessero, e ogni membro avesse verso sè medesimo e verso gli altri quella convenienza e proporzione da cui emerge la beltà delle parti e del tutto. Si dee dunque conchiudere, che il giudizio che facciamo sulla bellezza dei corpi è veramente l'effetto di un paragone; se non che il paragone non corre fra i varii individui solamente, ma fra ciascuno di essi e un tipo spirituale, che non può essere cavato

dalle cose esteriori. Il qual tipo è come il famoso regolo di Policleto, che non avrebbe mai potuto foggiare un modello acconcio a servir di norma allo statuario per le proporzioni del corpo umano, se non l' avesse preconosciuto mentalmente.

L'osservazione e lo studio di natura si ricercano senz'alcun fallo acciò l'uomo possa riflessivamente conoscere e incarnare colla fantasia e riprodurre coll'arte quei tipi intellettuali che gli sono somministrati dalla ragione. Le idee estetiche soggiacciono per questa parte, nè più nè meno, alle condizioni proprie di ogni idea razionale. I psicologi di polso oggidì consentono, esservi molti concetti che non provengono dal senso e tuttavia aver non si possono se il senso non entra in esercizio e non afferra gli oggetti corrispondenti; tanto che la facoltà sensitiva non genera tali cognizioni, ma le eccita, non le produce come causa materiale ed efficiente, ma come semplice occasione. Si tiene eziandio per fermo, che niuno dei due elementi sensibile ed intelligibile ha una precedenza cronologica sull'altro, e che ambi sono veramente simultanei, giacchè l'uno non può essere pensato senza il suo compagno. Alla stessa condizione soggiacciono le idee estetiche e i tipi immaginativi che, sebbene di origine sovrasensibile, non possono entrare nello spirito umano, se questo non ha la percezione di tali oggetti che abbiano con quelli qualche similitudine. Il tipo insomma non è ripensabile se non in quanto si vede la copia di esso; ma siccome questa non è mai perfetta, e ancorchè fosse tale, niuno il saprebbe senza la precognizione del suo esemplare, perciò il concetto

tipico non emerge dalla considerazione della copia, ma l'accompagna solamente. E perciocchè le varie copie possono accostarsi più o meno al perfetto esemplare, lo studio d'un gran numero d'individui e de' migliori agevola e avvalora non poco l'ingegno dell'artista; e la notizia del tipo, la quale è pur capace di maggiore o minore perspicuità, precisione, finezza (onde nascono le varietà speculative ed estetiche degl'ingegni), risponde per ordinario alla squisitezza dell'osservazione esteriore. Il che procede dallo stesso principio, per cui l'intelligibile non si può percepire senza il sensibile, e la precognizione del primo importa un primato logico, non una precedenza di tempo. Il qual principio si è la stretta unione che corre fra la ragione e la sensibilità indivise nell'unità sostanziale dello spirito, come indivisi sono lo spirito e il corpo nell'unità personale dell'uomo. Lascio stare che l'osservazione esterna e gli esperimenti si ricercano eziandio per abilitare l'artista a ben maneggiare e padroneggiare la materia in cui incarna i suoi disegni; o sia questa materia il marmo, ovvero il metallo, o i colori, o la voce, o il linguaggio, o altro. Per tutte queste cagioni, benchè l'arte e la poesia non siano propriamente una imitazion di natura (come dichiarerò a suo luogo), lo studio diligente e profondo di essa natura è tuttavia necessario per fare il poeta e l'artista. Tale studio è, come dire, l'educazione e disciplina estetica, il tirocinio mentale, per cui la fantasia si avvezza a ben cogliere i tipi intelligibili derivati da più alto fonte, a convertirli in tipi fantastici, ad estrinsecarli ed esprimerli perfettamente col magisterio della parola e colle industrie dell'arte.

Ma qual è questo fonte da cui scaturiscono i tipi intellettivi? Qual è il principio, onde nasce quell'elemento speciale che li converte in tipi fantastici? Insomma, qual'è l'origine del Bello, poichè essa non è ingenerata dai sensi e dalla esperienza? Quistione importantissima, che per essere trattata degnamente vorrebbe un libro. Io mi contenterò di accennarne anzichè dichiararne la soluzione; e siccome il Bello consta di due elementi, comincerò a dire dell'intellettivo. Secondo una dottrina antichissima, che risale alle prime origini del genere umano, conservata in parte dai filosofi orientali, non ignorata da Platone, maturata dagli Alessandrini, purgata da ogni mistura di panteismo per opera dei primi maestri cristiani e singolarmente di santo Agostino, professata da alcuni illustri realisti del medio évo, e per ultimo innalzata al grado di teorema scientifico da Niccolò Malebranche, l'uomo possiede le idee specifiche delle cose in quanto le vede in Dio stesso per virtù di quella comunicazione naturale e immanente che ogni spirito creato ha colla Mente creatrice, onde nasce l'intender nostro e l'intelligibilità delle cose. Ma il metodo del Malebranche, benchè rigoroso, come Sigismondo Gerdil ha mostrato, procedendo per via di esclusione ed essendo indiretto, non basta alla scienza, nè ha potuto salvare la teorica malebranchiana dalle aggressioni dei falsi filosofi e mantenerla in piede. Io mi sono adoperato in un altro mio scritto a stabilir la dottrina vetusta e autorevole di cui il Malebranche fu semplice ristoratore, sovra più salda base, mostrando che la visione ideale è una conseguenza diretta dei primi principii di tutto lo scibile e che risulta rigorosamente dai

vincoli apodittici della mente umana col suo Creatore [a]. L'uomo, in quanto riflette e filosofeggia, sale da sè a Dio, il che far non potrebbe se prima non fosse disceso da Dio a' sè stesso, mediante l'operazione anteriore dell'intuito, senza di cui la riflessione non potrebbe aver luogo. Il modo con cui il nostro pensiero trapassa da Dio a sè medesimo, è analogo al modo con cui lo spirito pensante e ogni cosa creata procedono dal loro principio; giacchè l'ordine della cognizione vuol rispondere a quello della realtà, e il legame ideale della notizia di Dio con quella che l'uomo ha di sè dee immedesimarsi col vincolo reale di Dio colle sue fatture. L'opposizione tra l'idee e le cose, fra l'ordine del conoscimento e quello delle esistenze, involge contraddizione e mena allo scetticismo. Ora il vincolo reale del necessario col contingente è la creazione; dunque lo spirito, come conoscente, muove da Dio, perchè è da Dio creato, perchè in virtù dell'intuito percepisce l'atto creativo, perchè ne è testimone e spettatore continuo, perchè lo vede direttamente e immediatamente coll'occhio dell'animo come apprende coi sensi le proprietà de'corpi, perchè ripugna che la prima cognizione delle cose non sia immediata o le rappresenti altrimenti disposte e ordinate che non sono in sè stesse. Ogni notizia astratta dee fondarsi in un concreto; e se da un lato senz'astrazione non si può riflettere nè ragionare, dall'altro lato non si può

[a] Prego il lettore ad avvertire che qui si tratta di un solo teorema malebranchiano e non di tutta la dottrina del Malebranche, e tampoco di tutta la filosofia in sè stessa, la quale non consta di un teorema solo, come alcuni credono, ma di molti, anzi moltissimi, assai più che ogni altra scienza. (*Nota della seconda edizione*).

astrarre senza la percezione di un concreto che serva di base, come la cognizione riflessa non è possibile senza un intuito precedente. L'intuito dee dunque porgere concretamente tutte quelle notizie che, rese astratte dalla riflessione, sono la materia dei nostri pensieri e di ogni nostro ragionamento. Or non è egli chiaro che ogni discorso si riduce in fine in fine alle idee di Dio, del mondo e della creazione, l'ultima delle quali è il legame delle due prime? Dunque il concreto primitivo, appreso dall'intuito, e fonte di ogni cognizione riflessa, si trova espresso adequatamente in questa proposizione: *l'Ente crea le esistenze;* la quale fu da me chiamata *formola ideale.* Essa abbraccia la realtà universale nella dualità del necessario e del contingente, esprime il vincolo di questi due ordini e collocandolo nella creazion sostanziale, riduce la dualità reale a un principio unico, all'unità primordiale dell'Ente, non astratto, complessivo e generico, ma concreto, individuato, assoluto e creatore. Lo spirito vede l'Ente come causa, perchè lo percepisce in relazione col mondo, suo effetto; lo vede come causa prima e assoluta, perchè necessario e avente in sè la ragion sufficiente della realtà propria; lo vede come causa libera e creatrice del mondo, perchè contiene la ragione sufficiente delle cose mondane, che possono essere e non essere. Ogni causa è creatrice in quanto è causa; ma le cause create, come contingenti e finite che sono, producon semplici modi; laddove la causa prima è produttrice di sostanze, come assoluta e infinita; imperocchè avendo essa verso le cause seconde la stessa relazione che le cause seconde verso gli effetti loro, se queste sono creatrici di modi e di semplici effetti, la causa

prima dee essere creatrice di sostanze; essendo creatrice delle cause seconde, ciascuna delle quali è una forza e quindi una verà sostanza. Coloro che negano la creazion sostanziale, debbono anche negare la causalità assoluta, e con essa la relativa; giacchè in che modo, tolta via la cagion prima, si possono far buone le seconde? Bisognerebbe adunque cessare ogni causa, annullare l'assioma di causalità, e professare con Davide Hume uno scetticismo senza limiti. La sola analisi dell'idea di causa basta perciò a spiantare il panteismo; il quale se fosse vero, non si darebbe alcuna causa nel mondo, il principio di causalità così importante in tutto lo scibile sarebbe una chimera, e il panteismo stesso riuscirebbe assurdo. Ecco in che modo la tela originaria dello spirito umano presuppone di necessità un intuito concreto e primitivo, che ha per oggetto immediato le tre nozioni anzidette contenute nella formola ideale, e disposte secondo l'ordine significato da essa formola.

Espongo di volo un progresso filosofico, che ho largamente dichiarato in un libro a cui potranno ricorrere i lettori del presente articolo, se non giudicano queste considerazioni indegne di esame [1]. La teorica della formola ideale così concepita risolve appieno la quistione dell' origine delle idee, e porge una dimostrazione rigorosa e diretta della visione ideale del Malebranche. Tutte le idee nascono da una prima idea, come tutte le cose da una prima cosa, come tutte le cause seconde da una cagion

[1] *Introd. allo stud. della filos.*, L. I., C. 4., 5.

prima, atteso che l'ordine della cognizione risponde a quello della realtà. Iddio è la prima cosa, in quanto sussiste da sè, la prima causa, in quanto crea le esistenze, e la prima idea, in quanto si conosce come intelligente e intelligibile per virtù propria, e rende intelligibili, conoscendole, le esistenze da lui create. L'intelligibilità si travasa dalla prima idea nelle altre intellezioni, come la realtà si comunica dalla prima causa alle sue fatture, cioè per via dell'atto creativo. Lo spirito umano percepisce sè medesimo e le altre esistenze nell'atto stesso immanente con cui vengono create, e le percepisce coll'intuito ch'egli possiede della causa creatrice, e mediante l'intelligibilità che si tragitta da questa suprema causa negli effetti della creazione. Certamente lo spirito non potrebbe intender sè stesso nè le altre cose finite, se non fossero intelligibili; nè la creatura può essere intelligibile per virtù propria, ma solo per opera della intelligibilità che le viene comunicata dal suo fattore. Or che cos'è l'intelligibilità di ogni oggetto creato se non la sua idea specifica e il tipo intellettivo di cui l'oggetto è la copia? Ma il tipo intellettivo rappresentando una mera possibilità, è necessario, eterno, assoluto, e quindi appartenente all'essenza della mente creatrice. Se dunque lo spirito percepisce sè stesso e le altre creature, mediante l'intelligibilità loro comunicata dal Creatore, egli è chiaro che ciò succede in quanto egli percepisce i reali individui nei tipi intellettivi che li rappresentano, e contempla questi tipi dove necessariamente riseggono, cioè in Dio, entrando in commercio colla divina mente in virtù dell'atto creativo da cui esso spirito trae il suo essere e ogni sua potenza. Lo spirito insomma vede i tipi mentali delle

cose nella mente suprema, gl' intelligibili relativi nell' intelligibile assoluto, e le idee specifiche nell' idea infinita. Perciò se l'individualità delle cose create si apprende intuitivamente discorrendo dal primo nell' ultimo membro della formola ideale e trapassando pel termine intermedio, le idee specifiche di quelle si acquistano posando nel primo termine, che è il loro proprio albergo. Ma siccome d'altra parte la parentela dell' intelletto col senso è così intima che l'intelligibile non può essere ripensato se non coll'occasione di un sensibile risultante dall' ultimo membro della formola, perciò i tipi intellettivi non si possono apprendere dallo spirito s'egli non discorre simultaneamente dall' Ente nell' esistenze e non abbraccia con un' occhiata tutta la formola.

I tipi intellettivi esprimono la semplice possibilità delle cose appresa dallo spirito nell' idea dell' Ente, mediante il concorso dei due altri membri della formola. Nello stesso tempo che la ragione percepisce col concorso del senso gl' individui contingenti e il principio causante che li produce, ella coglie nell' intelligibilità della causa assoluta le specie ideali che rendono intelligibili essi individui e come possibili li rappresentano. Onde si scorge quanto poco sia fondato lo scrupolo di certuni che ripetono le idee specifiche dalla percezione sensata degl'individui e dalla considerazione del mondo esteriore, parendo loro strano ed incomodo l' ingombrare la mente di tante migliaia di enti intellettuali, quali sono i tipi delle cose. Certo se questi tipi dovessero stare rinchiusi nel celabro come in una scarabattola, in un astucchio, in una pettiniera, la cautela

di costoro sarebbe ragionevole. Tali piacevoli discorsi muovono dalla vecchia preoccupazione, che l'idea, come oggetto immediato del conoscimento, sia una semplice forma dell'animo pensante, e non una cosa indipendente da esso. Nella qual sentenza concorrono quasi tutti i moderni razionalisti, anche quando paiono affermare il contrario; perchè negando essi l'intuito immediato dell'Assoluto, e interponendo non so che mezzo ideale fra lo spirito creato e l'Ente in cui tutte le idee obbiettivamente riseggono, son costretti di dare a queste, vogliano o non vogliano, un valor contingente e subbiettivo; onde, fautori in mostra del razionalismo e del realismo, sono sensisti e nominalisti in effetto. Tali sono il Cousin in Francia e il Rosmini in Italia, per non menzionare altri nomi non meno benemeriti degli studi speculativi. Il primo ammette fra Dio e l'uomo un certo mediatore privo di sostanzialità obbiettiva, da cui ripete le idee razionali, quasi che un tal mediatore sia più atto a servir di base al vero assoluto che le forme del Kant, o il sentimento del Destutt-Tracy [1]. Il secondo, rinnovando il semirealismo del medio evo (ch'era un nominalismo palliato), riduce ingegnosamente tutte le idee a quelle dell'Ente possibile, e non può evitare lo scoglio del panteismo e dello scetticismo (dai quali è per senno e per religione alienissimo) che contraddicendo a' suoi proprii dettati, come ho provato altrove. Egli promette di spiegare tutte le cognizioni con un principio unico; ma non è più felice del Condillac che

[1] Cousin, *Fragm. philos.*, Paris., 1838. T. I. p. 224, 225, 226, 227, 316, 317 et al.

presumeva di poter fare lo stesso, o dei filosofi ionici che ripetevano da un solo elemento la formazione dell' universo. Fatto sta, che lo spirito dell' uomo finito e imperfetto non può ridurre i suoi concetti elementari a una sola idea madre che li produca per via di generazione; giacchè siccome il generante dee contenere il generato, se l' assunto del Rosmini avesse buon fondamento, o le varie idee non differirebbero tra loro, o l' idea primitiva non sarebbe semplice. Ma il concetto dell' Ente possibile è semplicissimo; onde per quanto si prema e si torca, non se ne potranno mai cavare le idee del Bello, del bene morale, dello spazio, del tempo, e via discorrendo. Nè giova, come fa il Rosmini, l' invocare lo aiuto del senso; imperocchè il senso non può somministrare alcun elemento conoscitivo, e tampoco obbiettivo e assoluto. La sola unità di principio che si possa ragionevolmente assegnare a tutte le idee, consiste nella dipendenza logica o nella creazione; ma questa non può aver luogo se l' idea primordiale rappresenta solo l' Ente astratto e possibile, il quale di sua natura è improduttivo. Riman dunque che le idee razionali e i tipi intelligibili delle cose non siano generati in noi da una nozione unica, ma percepiti dallo spirito in una realtà obbiettiva; e siccome son necessari, assoluti, eterni, immutabili, questa realtà che li regge dee essere l' essenza investita delle stesse doti. Nello spirito non v' ha che il semplice intuito di tali tipi; e l' intuito mentale di un numero indefinito di entità intellettive non è cosa più maravigliosa dal canto della ragione, che l'apprensione di un numero indefinito di sensibili dal lato del senso. E come l' uomo sensitivo nel corso della vita mortale passa per

una successiva vicenda di sentimenti e di sensazioni per gradi e per indole disparatissime, così la mente sua per una lunga seguenza di tipi intelligibili discorre; i quali non sono opera del senso, come le impressioni sensate non sono effetto della ragione.

Veduta l'origine dell'elemento intellettivo, passiamo al fantastico. I tipi intelligibili producono il Bello trasformandosi in tipi fantastici mediante l'opera della immaginativa. Ciò che differenzia queste due sorti di tipi si è che il secondo contiene una individualità mentale che manca al primo. Se si vuol dunque conoscere come si faccia la trasformazione, egli è d'uopo investigar la natura di questa individualità fantastica da cui dipende il divario corrente fra le rappresentazioni delle due facoltà. E in prima egli è manifesto che ogni fantasma è un sensibile. Ogni sensibile essendo una modificazione del senso esteriore o interiore, egli è chiaro altresì, che il fantasma non è un sensibile esterno, giacchè in tal caso la fantasia non si distinguerebbe dalla potenza che apprende le cose di fuori per via dell'impressione che ne riceve. Esso è adunque un sensibile interiore, cioè una modificazione del nostro animo. Ma questo sensibile interiore è di una natura *sui generis*, si distingue da tutti gli altri sensibili, e la sua specialità in ciò consiste che non è rappresentativo di alcuna cosa, come quello che ha in sè stesso il suo compimento, e non ha d'uopo di un oggetto che gli corrisponda. Mi dichiaro con qualche esempio. Il concetto pittorico è un sensibile interno, poichè è l'imagine di un volto, di una persona, di un ente corporeo che non ha luogo

fuori della fantasia dell' artista prima che questi lo ritragga sul muro o sopra una tavola. Questo fantasma è un tipo di creatura perfettissima, che potrebbe essere, ma non fu nè sarà mai al mondo, e tuttavia questo difetto di realtà corrispondente non pregiudica alla integrità del fantasma che è compito in sè stesso e perfetto da ogni parte, come quello che non rappresenta e non è destinato a rappresentare nulla fuori di sè; tanto che, se per un presupposto, Iddio miracolosamente creasse un oggetto a lui somigliantissimo, il fantasma non ne acquisterebbe punto di pregio nè di perfezione, nè lo rappresenterebbe, ma ne sarebbe piuttosto rappresentato, come l' originale dalla sua copia, e un uomo vivo dal suo ritratto. Medesimamente, quando uno di noi assiste a una bella tragedia ben recitata, egli piange, teme, spera, si spaventa, inorridisce, si adira, si rallegra secondo la qualità degli accidenti che si veggono sulla scena. Questi varî affetti sono sensibili interiori che hanno l'apparenza di certe passioni, come le figure ideali di un quadro vestono il sembiante di certi oggetti. Tuttavia tali passioni non sono più reali che tali oggetti; conciossiachè se le impressioni deste da un dramma tragico si trasformassero in passioni reali, la tragedia lascerebbe di esser bella e piacevole, la fizione sarebbe equivalente alla realtà, e accadrebbe ciò che si narra delle Eumenidi di Eschilo, le quali non dovettero parer troppo belle alle donne ateniesi, se si vuol giudicare delle loro impressioni dagli effetti che ne seguirono. Dunque i sensibili interiori eccitati da uno spettacolo teatrale, benchè somiglino certe passioni, effettualmente non

le rappresentano, come le figure ideali di un quadro non rappresentano alcuna esterna realtà.

Parrà strano a dire che il fantasma sia un sensibile rassomigliativo, e tuttavia non rappresenti nulla fuori di sè stesso, e abbia in sè il suo finimento. Il fatto è certo e manifesto; ma se ne vuole cercar la cagione. La quale è riposta in quella individualità mentale di cui il fantasma è rivestito. Se il fantasma fosse destituito di ogni individualità, se fosse una imagine o specie morta, non sarebbe compiuto se non in quanto rappresenterebbe qualcosa di reale o almeno di possibile, e la sua essenza consisterebbe in questa estrinseca rappresentazione. Ma siccome egli gode di una vita e individualità propria, non è destinato a rappresentare una cosa estrinseca; imperocchè l'individuo non è come la specie e il genere, che sono per ufficio rappresentativi, e non rappresenta altro che sè medesimo. Un individuo può rassomigliare anco perfettamente un altro individuo, come nelle comiche fizioni di Plauto, del Firenzuola, del Shakspeare, del Goldoni e di altri autori, e secondo accade talvolta nel fatto; ma certo non si può dire che in virtù di tal fortuito riscontro il rappresentare appartenga all'essenza dell' individuo, nè che un uomo rappresenti un altro uomo come il ritratto rappresenta l'originale. D' altra parte, siccome il fantasma corrisponde a un' idea specifica rappresentativa di un possibile; egli somiglia o può somigliare alcuni oggetti reali e rappresentarli accidentalmente. Insomma, il tipo fantastico è acconcio a rappresentare, in quanto contiene un' idea

specifica, ma non rappresenta nulla in effetto, in quanto questa idea incarnata e fornita di una individualità sua propria ha in sè stessa il suo compimento.

Se il fantasma è un sensibile esprimente un'idea specifica, e il Bello consta di due elementi, l'uno sensibile e l'altro intelligibile; il primo di questi elementi si può ridurre al piacevole o al bene fisico in quanto ogni impressione che si riceve nel senso è gioconda se non è dolorosa; e il secondo al vero. Pare dunque che il giovevole o il dilettevole congiunto col vero basti a costituire il Bello. Ma se ciò fosse, la bellezza non si disformerebbe essenzialmente dall'utilità e dal piacere, contro quello che si è fermato di sopra. La proprietà specifica del Bello consiste nel modo con cui si uniscono insieme i suoi due elementi; i quali non sono solo accostati l'uno all'altro, non formano un semplice aggregamento, una morale unione, ma costituiscono una vera e rigorosa unità estetica, senza la quale il Bello non sarebbe uno. Nè però cessano di essere distinti; perchè la confusione di due entità così diverse è assurda, nè si può ammettere fuori del panteismo; e i monofisiti estetici sono in effetto panteisti, o almeno inclinati alla professione di tal sistema. L'unione nel nostro caso è tanto grande quanto può essere senza annullar la distinzione, e si dee concepire come l'accordo di due nature diverse congiunte ma non confuse in una persona unica. Di qui proviene che il Bello non ostante la moltiplicità della forma sensibile è compitamente uno, e veste una certa personalità mentale per cui l'idea s'incarna nell'apparenza fantastica e l'informa,

come lo spirito dell'uomo anima il suo corpo. E veramente l'unione dell'animo o del principio sensitivo cogli organi nell'uomo e nel bruto ci porge un concetto analogico molto acconcio di quella unità estetica che accoppia il sensibile coll'intelligibile e genera il Bello.

I due elementi costitutivi della bellezza non sono già paralleli e pareggiati affatto fra loro, nè dotati dalla stessa dipendenza reciproca; perchè in tal caso verrebbe meno l'unità che ne risulta, se già non concorresse un terzo principio a formarla contro il nostro presupposto. Dunque l'uno di quelli dee talmente prevalere sull'altro che lo governi e signoreggi, senza offenderlo nè tiranneggiarlo; il che certo accadrebbe se il principio men nobile avesse la maggioranza. Resta adunque che nel concetto del Bello il tipo intellettivo sia il principale e maggioreggi sull'altro elemento; il che veramente succede; onde la beltà si annulla, o almanco scema e si offusca quando il sensibile spicca di soverchio e giunge a pareggiare o ad oscurare l'intelligibile. Quindi è che il Bello artificiale in cui il sensibile prevale assai meno, perchè la materia è più padroneggiata dal suo tipo, sovrasta, ragguagliata ogni cosa, al Bello naturale; e una statua, verbigrazia, di forma egregia supera in pregio estetico una creatura viva, ancorchè questa perfettamente le somigliasse. Per la stessa ragione accade eziandio che il piacere estetico ingenerato dal Bello è sempre, come si suol dire, in ragione inversa del diletto sensuale che talvolta l'accompagna; cosicchè, per esempio, l'amor platonico che mira unicamente al Bello, non si accorda coll'amor carnale, che ha l'occhio

alla voluttà; e i mitografi greci per esprimere questo divario faceano l'uno figliuolo della celeste Venere, l'altro della terrestre, e a quello le cose venuste, a questo le veneree attribuivano. Tuttavia il predominio dell' intelligibile nel fantasma, quasi principato dell'animo sul corpo umano, non dee eccedere una certa misura, nè soverchiare talmente il sensibile che gli pregiudichi o l'annulli; chè altrimenti l' effetto estetico ne scapiterebbe in modo proporzionato: il vero sottentrerebbe al Bello. La qual disgrazia incontra ad alcuni poeti metafisici che a forza di raffinare il Bello, scemandolo di polpe e d'ossa e convertendolo quasi in ispirito, riescono a produrre certi vaporosi concetti, certe magre e secche pitture, che non hanno nulla di poetico fuor che la rima ed il metro. Di che non mancano esempi fra i popoli settentrionali, quando in vece l'Italia, la Spagna, la Persia abbondano di poeti voluttuosi e sensuali, che incorrono nel difetto contrario. Serbare il convenevol modo e il debito temperamento fra i due estremi viziosi, dare l'opportuno risalto al sensibile senza nuocere al primato dell'intelligibile, mantenere a questo il privilegio legittimo di costituire l'unità ipostatica, che quasi animo imperiante sugli organi domina e armonizza il complesso della rappresentazione estetica, è magisterio sovrano e difficilissimo ai poeti e agli artisti. Fra' quali niuno o pochissimi l'han posseduto con tanta perfezione quanto l'Urbinate ne'suoi capolavori, e il divino Alighieri nella maggior parte delle sue cantiche.

Il predominio dell' elemento intellettuale nel tipo fantastico serve altresì a spiegare i salutari influssi delle

lettere e delle nobili arti nei sentimenti e nei costumi degli uomini, e la forza che hanno di levar l'animo sopra le cose sensibili, trasportandolo sulle ali del Bello in un mondo superiore, dove si respira un aere più puro e vitale di quello che quaggiù ne circonda. La contemplazione del Bello importando la superiorità dell'idea sul senso, avvezza l'uomo alla signoria del vero sul fatto, dello spirito sul corpo, delle cose non periture ed eterne sui piaceri e sugl'interessi caduchi, e comincia quella liberazione dell'animo umano dalla servitù organica, che è poi compiuta dalla morale e dalla religione in questa e nell'altra vita. Onde nasce la parentela della filosofia e della religione coll'estetica, la quale è una spezie di disciplina preparatoria per educare e iniziar l'uomo al vero ed al bene, secondo che la bellezza è quasi il vestibolo, l'espressione, il volto della virtù e della scienza. La considerazione e lo studio del Bello è un efficacissimo conforto nei mali inevitabili della vita; dai quali angustiato e oppresso l'uomo, se ne libera in certo modo spiritualmente, rifuggendo col pensiero in quella regione immaginaria, ma lieta e serena, dove le bruttezze e le miserie non albergano, e un ordine ineffabile governa ogni cosa, che vi è appunto quale dee essere. Maraviglia che più o meno è prodotta da ogni genere di venustà e di consonanza, ma in modo particolare dalla musica, la quale fra tutte le arti è la più potente per rapirci al mondo in cui siamo e trasferirci in un soggiorno ideale, dove tutto è armonia e bellezza. Il che giova a renderci non solo meno infelici, ma migliori, perchè in quella spezie di beatitudine di cui l'estetica ci fa pregustare un sorso, il

piacere e la virtù si compenetrano e s' immedesimano insieme. E veramente l'istoria ci mostra che quando in un popolo lo studio delle voluttà, del guadagno, dell' ambizione prevale affatto all'amore e al culto delle lettere e delle arti, o queste tralignando declinano al morbido e al sensuale, ne scapitano a quel ragguaglio le azioni belle e i magnanimi pensieri.

Dalla stessa cagione procede un' altra dote essenziale della bellezza, cioè la semplicità. La quale, secondo i generi e le specie dei componimenti e dei lavori, può e dee essere maggiore o minore; ma è sempre necessaria al Bello; onde dall' epopea al madrigale e all' epigramma, dal Panteon a un monile o ad una tabacchiera, è condizione richiesta ad ogni opera artificiosa. Or da che nasce la semplicità, se non dal predominio e dal rilievo del tipo ideale sul soggetto sensibile in cui è incorporato? Le idee specifiche delle cose contengono tutto ciò che si ricerca a determinare concretamente un oggetto, dall'individualità in fuori, ma non han nulla di superfluo. Di qui nasce quella semplicità che innamora; come si vede singolarmente nello stile di cui è pregio sovrano; giacchè la semplicità dello stile non esclude gli ornamenti proporzionati al soggetto, e ha sempre luogo quando l' idea soprannuota alla parola e galleggiando spicca intera e distinta nel suo segno. Onde guastandosi la civiltà, e la barbarie sottentrando a poco a poco, l' elocuzione si corrompe e perde quella cara e beata semplicità, che è singolar privilegio dei secoli aurei di ogni letteratura; perchè in effetto la barbarie in ogni genere è il prevalere del senso alla

ragione e dei fantasmi alle idee. La materia in cui l'esemplare s'impronta può essere talvolta di sorta che pregiudichi comechessia al Bello colla varietà e mescolanza, come vedesi, per esempio, ragguagliando una statua di marmo pezzato con una scoltura di candido alabastro; tuttavia il Bello è essenzialmente salvo, se la forma è semplice. Si accusano del peccato contrario a questa virtù gli antichi artefici orientali a causa di que' simboli, fregi, rilievi, dipinti, accessorii di ogni maniera, che a gran moltitudine ornavano anzi ingombravano i loro edifizi; ma io credo che si possano in parte escusare, avvertendo che tali adornamenti, sproporzionati per la loro parvità alla mole dei palagi e dei templi, appartenevano più alla materia che alla forma, nè nocevano alla semplicità di questa più che certe piccole chiazze alla bianchezza di un bel marmo. Il che sarà confermato da ciò che dirò più innanzi della simbologia orientale; la quale facea parte della religione anzichè dell'arte. I disegni architettonici dell' antico Oriente sono quasi sempre tanto semplici quanto maestosi; com'è a vedere in un pilone e in un pronao egizio, in una sala ipostila, in un ipogeo, in una piramide: la complicazione ha luogo talvolta negli ornati i quali per la loro piccolezza relativa non offendono la semplicissima armonia del tutto. Senza che, la dote che predomina nell' architettura orientale è il sublime anzichè il Bello.

Il tipo intelligibile, che primeggia sull' elemento sensitivo nel componimento estetico è ciò che alcuni moderni specialmente tedeschi, chiamano *ideale*. Ma la più parte di

essi ama meglio discorrerne lungamente anzi che definirlo chiaramente; e il loro linguaggio per lo più non ha nulla di preciso. Il vero ideale non è altro che il tipo intellettuale in quanto predomina nel fantastico e vi risplende nella sua purezza, senza che il sensibile da cui è accompagnato, lo menomi od offuschi. Se questa moderata signoria non ha luogo, e il sensibile sovrasta all'idea, o gareggia seco e ne altera il finimento, l'ideale vien meno, perchè l'esemplare intellettivo perde l'eccellenza sua propria, e partecipa più o manco ai difetti delle cose reali. Ne abbiamo un esempio nella più parte delle pitture olandesi e fiamminghe, in molti dipinti spagnuoli, e, quanto alle lettere, nella maggior parte dei romanzi e drammi moderni, nei quali la mania di copiare appuntino la natura nuoce all'idealità delle fizioni. Errano ancora parecchi di questi filosofi a ristringere il campo dell'ideale, assegnandogli la sola rappresentazione dell'uomo, quasi che non si stenda per tutte le parti del Bello, e, per usare il linguaggio panteistico dell'Hegel, risguardi l'assoluto esplicantesi sotto la forma dello spirito e non sotto quella della natura. Il che è falso, perchè l'ideale essendo il tipo intelligibile, e ogni oggetto naturale dovendo avere il suo tipo, vi sono tanti modelli intellettuali accessibili alla mente nostra, quanti sono gli oggetti che adornano il mondo. L'ideale si trova dovunque risiede il perfetto Bello; ma come gli oggetti differiscono fra loro di pregio, così gl'ideali estetici variano di perfezione, e compongono una gerarchia di cui l'uomo occupa la cima, perchè egli è veramente la creatura più eccelsa in cui a notizia nostra

il sensibile si accoppii coll' intelligibile. Scendendo da quest'altezza sino alle ultime regioni della natura, non v'ha cosa che non abbia il suo tipo e non sia capace di una bellezza ideale sua propria, quando il modello vi risplenda nella sua perfezione. Che se ciò non ostante, non ogni cosa è bella, e a costa del Bello si trova il brutto nelle produzioni naturali, e la perfetta bellezza o non si dà o è rarissima, ciò avviene perchè la natura non è più nel suo stato regolare e nativo. Ma di ciò fra poco.

La facoltà che opera l' unione dell'intelligibile col sensibile è la fantasia, la quale tiene un luogo di mezzo fra la sensibilità e la ragione, e quindi partecipa del subbiettivo e dell' obbiettivo, del sensibile e dell' intelligibile, dello spirituale e del corporeo nello stesso tempo, benchè come facoltà dell'animo ella sia schiettamente immateriale. Ma se il suo officio non si riducesse ad altro che ad un accozzamento di specie sensitive e d'intellezioni, ella non sarebbe una facoltà *sui generis*, ma una semplice unione di due potenze diverse. Ciò che la contrassegna sono certe modificazioni speciali ch' essa dà agli elementi estrinseci cui mette in opera, improntandoli col suo suggello, appropriandoseli, arrogendo loro o levando qualcosa, e insomma imprimendo in essi la sua propria forma. L' individualità mentale testè avvertita consistendo nella maggioranza dell' intelligibile, che è il supposito, l' ipostasi, o la persona che dir vogliamo, in cui si appunta e si regge l'aggiunta sensitiva, la fantasia per questa parte non fa che combinare in un certo modo gli elementi che

le sono somministrati dalle altre potenze. Per trovare in che risegga la specialità dell'elemento fantastico, e quel non so che di nuovo e di pellegrino che l'immaginazione reca nelle proprie opere, ci è d'uopo internarci nell'analisi di questa facoltà e cercare in che modo essa produca il Bello.

CAPITOLO TERZO

CAPITOLO TERZO

DELLA FANTASIA ESTETICA, CREATRICE DEL BELLO.

La fantasia o immaginazione estetica è la facoltà che trasformando in fantasmi i tipi intelligibili, e dando alle imagini concepite una vita mentale, crea il Bello. Essa è riproduttiva, in quanto rinnova le impressioni e le specie delle cose tramandate dai sensi; combinatrice, in quanto le unisce fra loro variamente e cogl'intelligibili; trasformatrice e produttiva, in quanto le modifica, e aggiunge loro certe specialità sue proprie ch'ella non ricava altronde che dalla propria natura. Dicesi estetica rispetto

alle tre ultime doti, per cui si distingue dalla imaginazione largamente considerata, e quale si trova in tutti gli uomini eziandio destituiti di ogni attitudine a creare e a sentir la bellezza. La fantasia è un ramo speciale di quell'attività o forza in cui risiede la natura intima ed essenziale dello spirito umano. Ogni forza, semplice e indivisa come sostanza e come causa, è moltiplice per li suoi attributi; così le facoltà dell'animo sono quasi una prima irradiazione della sua unità sostanziale, e formano per così dire lo strato più interno e la prima corteccia che riveste il nocciolo fondamentale di esso animo. La facoltà d'intendere e quella di sentire apprendono i primi elementi delle cose, cioè gl'intelligibili e i sensibili correlativi agli estremi della formola ideale; i quali elementi ricevuti greggi dalla percezione sensitiva e dall'intuito sono poscia lavorati e trasformati dalla riflessione. Ma il lavoro riflessivo, in quanto procede dalla ragione, non esce dai termini del semplice conoscimento. La fantasia pigliando i materiali somministrati dalla sensibilità e dalla cognizione intuitiva, già elaborati più o meno dalla riflessione, li trasfigura di nuovo, recando a compimento il processo dinamico incominciato dalle potenze anteriori. Il che ella fa spiritualizzando da un lato i sensibili, e porgendo dall'altro lato un corpo agl'intelligibili, per guisa che gli uni e gli altri, rimossi alquanto dalla propria e accostati alla natura contraria, possano unirsi insieme nella individualità estetica divisata di sopra. Mediante questa operazione, i sensibili vengono spiccati mentalmente dalla materia a cui aderiscono, e tirati quasi per filiera sino a divenire, per dir così, una foglia o pelle sottilissima e delicatissima,

spogliata di grossezza come la superficie dei matematici, ma non astratta com'essa, e serbante le conformazioni, i colori, le altre estrinseche e concrete apparenze, aggiuntovi un non so che di vago, d'indefinito, di mobile, di misterioso, che appartiene in proprio alla facoltà fantastica. All'incontro gl'intelligibili pigliano un corpo, perdendo le doti di eternità, universalità, necessità che nel giro della ragione gli accompagnano, entrando in un luogo e tempo circoscritto, restando finite sembianze come le cose reali, e diventando quasi esseri animati forniti d'ossa e di polpe, che vivono, muovonsi, respirano, parlano, operano nella mente del poeta e dell'artista, come gl'individui vivi e reali nel mondo della natura. In questa doppia fattura si esercita la virtù della fantasia; e quanto meglio ella ci riesce, tanto è maggiore e più squisita l'eccellenza delle sue opere. Ridotti gl'intelligibili e i sensibili a condizione di fantasmi, perdendo da un lato e acquistando dall'altro qualcosa, e così doppiamente tramutandosi dal loro primo essere, è facile ad intendersi la loro composizione, in quanto quella prima pelle, che è come il residuo della sottrazione fatta sui sensibili, serve di veste e di aggiunta agl'intelligibili spogliati pure di una parte delle proprietà loro, e arricchiti in compenso di una porzione delle aliene, tanto che ne emerga il fantasma in cui alberga la bellezza.

I tipi intellettivi uscendo dalla loro generalità, e pigliando un aspetto simigliante a quello delle cose reali, si confonderebbero agevolmente con esse, se il difetto di real

sussistenza non lo vietasse. L'abbigliamento che è loro indotto dalla immaginazione è la pretta corteccia del sensibile, disgregata mentalmente dagli oggetti sensati per via di una certa astrazione fantastica che differisce da quella dell' intelletto. Onde succede per un caso singolare, che la stessa operazione per cui si astratteggia da un canto il concreto, concretizza dall' altro canto l' astratto, e ciò che là è risultamento di astrazione diventa qua principio di concretezza. Quindi segue eziandio che i tipi fantastici, mancando di estrinseca e real sussistenza, non hanno alcuna necessaria connessità colle opere e coi fini della vita esteriore, nè colla felicità o sventura dell' uomo, come abitatore della terra; cosicchè sono inetti a destare impressioni ed affetti pari a quelli che vengono eccitati dalle cose reali. Ecco la ragione per cui il dolore, il terrore, la pietà e le altre commozioni risvegliate dall' artista, dal poeta epico e lirico, e sovrattutto dal tragico, riescono dilettevoli e alienissime per gli effetti loro da quelle che si proverebbero quando i casi rappresentati non fossero finti ma effettivi. La quale apparente contraddizione ha spesso impacciati i filosofi che si proposero di spiegarla. La vera causa del fatto si è che, siccome i fantasmi non appartengono al mondo reale, i sentimenti che ne provengono non escono fuori dell'immaginativa: l'effetto è pari alla cagione che lo produce. Il timore e la compassione che si provano dal lettore o dallo spettatore di una bella tragedia, sono fenomeni prettamente fantastici, come gli eventi che li producono: gli uni e gli altri sono ombre del reale e non la stessa realtà.

Questa fantasmagoria estetica non ha luogo nel mondo di fuori, ma dentro di noi, e l'immaginativa che crea i personaggi, apparecchia pure la scena in cui si muovono ed operano. Il lavoro della fantasia è conforme per questo verso al sogno e alle visioni prodotte dal delirio e da altri accidenti naturali e oltranaturali, normali e morbosi dell'uomo. La scena fantastica comprende un luogo e una durata, e quindi lo spazio ed il tempo; ma uno spazio ed un tempo fantastici, che si distinguono così dal tempo e dallo spazio puri, proprii dell'intelletto, come dal tempo e dallo spazio empirici, proprii della percezion sensitiva. E siccome la scena dee precedere il dramma, e la rappresentazione degli eventi che lo compongono vuole un certo tempo opportuno, il primo uffizio dell'immaginativa è quello di preparare il teatro, dove l'azione drammatica si dee recitare, e di caricare, come dir, l'oriuolo che dee misurarne la durazione. A tal effetto ella piglia dalla ragione il tempo e lo spazio puri, e li veste dell'elemento discreto e sensitivo che suggeriti le vengono da essa ragione e dal sentimento. Quindi nascono alcune differenze di rilievo fra il concetto estetico e il concetto matematico e fisico con cui si rappresentano quelle due forme. In prima il tempo e lo spazio puri sono infiniti, continui, sovrasensibili; dovechè nel giro della immaginazione tali forme diventano indefinite, discrete, e rivestite, l'una di successione, di numero, di moto, l'altra di parti, di figura, di colore. Da un altro lato, il tempo e lo spazio empirici sono concreti e determinati, laddove il tempo e lo spazio fantastici non hanno che una concretezza apparente, sono indefiniti, manchevoli di precisione e di contorni. Il tempo

e lo spazio fantastici sono dunque quasi un mezzo fra le altre due specie, e un componimento misto delle due nozioni, in quanto variamente rispondono al senso e all'intelletto, come la fantasia tramezza fra queste due facoltà. Quindi si può concepire il lavoro dinamico della imaginazione in tal modo che questa facoltà esplicandosi con un primo atto produca l'espansione indefinita dello spazio e del tempo suoi proprii, e poi con un atto secondo popoli questo campo fenomenico colla schiera degl'individui fantastici da lei foggiati nel modo dianzi discorso. Il qual procedere consuona mirabilmente con quello di Dio nella creazione del reale universo, e col tenore ontologico e psicologico della formola ideale, come dichiarerò in appresso.

Dalla natura dello spazio e del tempo fantastici nasce una scienza speciale, che si può chiamare *matematica estetica*, come dal componimento dei fantasmi collocati sulla scena di quelli scaturisce un'altra disciplina, che *fisica estetica* si potrebbe appellare. Ad esse appartiene l'inchiesta speciale delle leggi che governano il Bello; onde riunite insieme vengono a comporre un'*estetica secondaria* che piglia i suoi principî da quella *estetica prima* di cui sto abbozzando i generali lineamenti e che è la filosofia del Bello, come gli altri due rami ne sono l'applicazione. La matematica e la fisica estetica hanno verso il Bello quel rispetto che le matematiche e le fisiche propriamente dette hanno in ordine al vero considerato nella quantità astratta e nella natura sensibile. La ragione di questa corrispondenza si dee ripetere dalla parentela del Bello col vero, dell'arte colla natura, e della estetica colla cosmologia.

La matematica estetica si aggira sull'euritmia quantitativa delle figure nello spazio, dei suoni armonici nel tempo, dei moti e dei gesti nelle due forme; la fisica versa sull'euritmia qualitativa dei colori, di certi suoni melodici e delle affezioni, queste rispondenti ai sensibili interni e quelli agli esteriori. Quindi nascono varie maniere di arti; alcune delle quali, come l'architettura, la mimica, la danza, si travagliano sui tipi intelligibili che si riferiscono all'armonia quantitativa, altre, come la scultura, la pittura, la poesia, l'eloquenza, la musica, sui tipi concernenti in ispecie l'armonia qualitativa, o l'una e l'altra egualmente, e sono di mista natura. La musica, che lavora sul numero e sulla successione dei suoni, è l'aritmetica della matematica estetica, l'architettura ne è la geometria, la mimica e la danza ne son come la meccanica; laddove la pittura e la scultura sono principalmente l'antropologia dell'arte, la poesia e l'eloquenza spaziano per tutti i generi, sono universali ed enciclopediche. Ma ciò valga per un semplice cenno.

La matematica estetica ci spiega un fatto singolare, cioè il privilegio che hanno l'udito e la vista di essere i soli estetici fra tutti i sensi, e di servir di strumento per l'apprensione del Bello esteriore, dove che gli altri non son suscettivi che del bene sensibile e del piacere. La ragione si è, che la fantasia essendo il proprio ricettacolo di ogni bellezza (giacchè il Bello esterno, naturale e artificiale, non è appreso e sentito se non in quanto internamente da quella si riproduce), ciò che non vi capisce e ripugna all'indole del suo contenente, cioè del tempo e

TAYLOR INST. OXFORD

dello spazio fantastici, non può esser bello. Ora la vista è il solo senso dello spazio, l'udito è quello del tempo e del numero che ne deriva, in quanto questi due sentimenti apprendono tali forme negli oggetti materiali che vi soggiacciono; tanto che sono i soli sensi che connaturandosi alla virtù immaginativa possano occasionare l'apprensione delle qualità estetiche degli oggetti. Il tatto non percepisce propriamente che la solidità, nè si può stender più oltre senza il concorso della veduta e l'aiuto della memoria. Onde la vista e l'udito sono i soli sensi degni propriamente del nome di estetici, e il tatto non può partecipare di tal qualificazione se non in quanto si accompagna colla virtù visiva.

Se lo spazio e il tempo fantastici sono la sede dei parti immaginativi, ne segue che il consorzio fra il sensibile e l'intelligibile, e l'individuazione dei fantasmi succedono nel dominio dell'immaginazione, e che l'uomo vede sempre il Bello in sè stesso. Perciò, rigorosamente parlando, l'oggetto bello non è mai fuori dello spettatore, o piuttosto non viene appreso come tale, se non in quanto riverbera e risiede nell'animo del conoscente. Il che parrà strano e assurdo a prima fronte; giacchè se gli oggetti dotati di beltà naturale o artificiale si apprendono in sè stessi per una percezione immediata (del che non si può dubitare dopo le dichiarazioni analitiche della scuola scozzese), come si può dire che non si vegga in sè medesima la loro bellezza, che ne è pure inseparabile? Come si può affermare che contemplando una tela del Sanzi o un marmo del Bartolini, il Bello che è l'oggetto immediato della

fantasia, non sia nel dipinto o nella scultura, ma in noi, quando l'oggetto immediato della percezione sensitiva non è nell'animo nostro, ma è la statua o la pittura medesima? Quest'apparente ripugnanza si dilegua ogni qualvolta abbiasi l'occhio a distinguere l'occasione dalla causa, e l'accompagnatura del fenomeno psicologico dal suo vero principio. Certo che la squisitezza del lavoro esteriore si ricerca per destare nel comune degli uomini il fantasma corrispondente; giacchè il procreare colle sole forze dell'ingegno pellegrini modelli che non si sono mai più veduti in natura, è privilegio di pochi. Ma anche pel volgo dei dilettanti l'oggetto immediato dell'intuito estetico non è nè può essere il capolavoro offerto agli occhi, ma sì bene il fantasma prodotto dalla loro immaginazione e occasionato dalla apprensione sensitiva di quello. In prova di che, vedete come quando per una imperfezione organica dello strumento cogitativo, cioè del celabro, o per viziosa consuetudine, o per manco di educazione e di coltura, o per altra cagione, il tipo fantastico rispondente all'oggetto non si desta nell'animo del contemplante, questi non è in grado di apprendere quella beltà, quella vaghezza e leggiadria che è sentita dagli altri, benchè egli abbia pure innanzi agli occhi la cosa che la rappresenta. Quanti sono che non gustano certe bellezze di natura! Quanti rimangono freddi e insensati alla presenza di un miracolo dell'arte! Credete forse che l'uomo barbaro o selvaggio sia atto a sentire la squisita euritmia del Partenone, ovvero che un ghezzo d'Africa trovi belli l'Apolline e il Gladiatore? E pure la material finezza del lavoro è veduta da tutti che non siano

perduti della vista o affetti da oftalmica indisposizione. Lo stesso accade nelle altre arti, nella poesia, nella eloquenza, e in tutto ciò che per qualche verso s'attiene alla facoltà immaginativa; nè altrimenti si potrebbe spiegare quel vizio non raro, specialmente al dì d'oggi, che chiamasi cattivo gusto. Per la medesima cagione succede talvolta l'opposto, cioè che altri trovi bello un lavoro mediocre o anche brutto, non già precisamente per cattivo giudizio, ma perchè la sua immaginazione corregge e trasforma l'oggetto esteriore, e gli aggiunge ciò che gli manca; come accade specialmente ai giovani, la cui vivacissima fantasia rende loro gustevoli certe letture frivole od insulse, quali sono, verbigrazia, molti romanzi e drammi di bontà men che mezzana, perchè le passioni e le avventure mal colorite e quasi morte per poco ingegno dello scrittore, si ravvivano e raffazzonano nella loro mente e diventano atte a suscitare il senso della bellezza. Rispetto dunque all'essenza del Bello, chi lo fa non differisce da chi semplicemente lo considera, e il Bello artificiale soggiace alle stesse condizioni del naturale. Imperocchè il facitore del Bello e il suo contemplatore lo veggono del pari nella loro immaginazione, e il secondo di questi personaggi non potrebbe goderne, se nol rifacesse dentro di sè a imitazione del primo; ond'è che il piacere delle arti e delle fizioni poetiche è sempre proporzionato alla forza immaginativa di chi lo prova. Il solo divario che corre fra loro si è, che l'operatore del Bello crea da sè il tipo fantastico colla forza della propria immaginativa, e quindi estrinsecamente lo riproduce, laddove il semplice dilettante procede a

rovescio, e passa dall'esemplato esterno all'esemplare della mente.

Il privilegio che ha l'immaginazione di essere in ogni caso il domicilio del Bello, basta a combattere la pretensione di quei critici che sottopongono irrevocabilmente ogni composizione drammatica all'unità di luogo e di tempo. Il nostro Manzoni (nel discorso che va innanzi al Carmagnola) avvertì ingegnosamente, che lo spettatore non fa parte del dramma, e che però la favola di questo può fingersi succeduta in diversi siti e abbracciare un lungo tempo, senza che ne segua alcuna inverosimiglianza. L'avvertenza è giusta e degna di chi l'ha fatta, ma non mi par sufficiente a levar la difficoltà; conciossiachè non solo lo spettatore, ma la scena stessa è immobile, e v'ha continuità di tempo brevissimo nell'azione reale che vi succede; tanto che, eziandio prescindendo dalla persona di coloro che assistono allo spettacolo, il cangiamento di luogo e la lunghezza della durata ideale del dramma non rendono imagine del vero. La ripugnanza è adunque obbiettiva non meno che subbiettiva, e l'avvertenza del Manzoni non risolve che la metà dell'obbiezione proposta. La quale non mi par potersi appieno annullare se non si nega che la scena estetica sia nel teatro reale e comprenda il proscenio più che i palchetti e la platea. Nè gli attori che rappresentano il dramma, nè le tele dipinte e gli altri scenici apparati compongono lo spettacolo estetico; rispetto al quale la fantasia degli spettatori è il vero e unico teatro. La rappresentazione esteriore e tutti gli amminicoli che concorrono a crescerne l'effetto e a produrre ciò che male a proposito chiamasi illusione,

giovano a mettere in moto la virtù immaginativa, abilitandola a rifare interiormente ciò che gli occhi veggono di fuori, ma non costituiscono l'oggetto immediato dell'estetico godimento. Nel teatro della fantasia v'ha unità di tempo e di spazio, abbracciante una durata e una ampiezza indefinita che l'immaginazione stessa a suo talento circoscrive. Guglielmo Schlegel, nel suo libro sulla letteratura drammatica, è inclinato a collocare la rappresentazione estetica fuori del tempo; quasi che il tempo sia una mera forma dello spirito, secondo il dogma della filosofia critica, e l'essere estemporaneo non sia un privilegio della ragione e delle cose sovrasensibili. I fantasmi sono nel tempo; se non che la facoltà che li produce ha la prerogativa di trascorrere da tempo a tempo, come da luogo a luogo, senza tener conto delle lacune e degl'intervalli più o meno grandi ch'ella tralascia, ed è come dotata di una virtù magnetica, i cui effetti rispetto all'immaginazione sono naturalissimi. Perciò la legge delle due unità (com'è intesa dai retori) introdotta da un falso concetto dell'imitazione poetica, avvalorata dall'autorità male intesa di Aristotele, protetta dal codice arbitrario dei critici francesi dei due ultimi secoli, ma combattuta dal Metastasio [1], dal Baretti, dal Poli e da altri valentuomini assai più autentici dei licenziosi romantici dell'età nostra, non solo è capricciosa rispetto al modo con cui si circoscrive, ma è contraria allo stesso esempio dei Greci e ai veri principii dell'estetica. I soli confini legittimi dello spazio e della durata nelle fizioni drammatiche sono quelli che si ricercano

[1] *Estr. della poet. d'Aristot.*

all' unità dell' azione e di quella impressione estetica che il lettore e lo spettatore ricevono da quelle.

La stessa considerazione giova a comprendere alcuni generi di bellezze poetiche altrimenti inesplicabili. Ognun sa a quante opposizioni abbia dato appicco il maraviglioso, onde spesso si valgono i drammatici spagnuoli e il Shakspeare, e di cui l' esempio europeo più antico si trova nelle Eumenidi di Eschilo. Il qual maraviglioso non è certo sempre da commendare; ma parcamente adoperato e in conformità alle leggi estetiche, è di grandissima efficacia; come si vede nel gran poeta inglese quando pone dinanzi agli occhi dello spettatore ciò che succede nell' animo dei personaggi del dramma. Se questa libertà poetica fosse viziosa, si dovrebbero riprovare le maggiori e più forti bellezze di cui la letteratura drammatica ci porga esempio. E pure l' opinione che le condanna e la consuetudine che le esclude dal nostro teatro sono talmente invalse, che anche i sommi non osarono opporvisi; onde senza parlare del Ducis, che non è sommo e malmenò tristamente i capolavori dell' Inglese, il Racine, l'Alfieri e il Monti non si ardirono a estrinsecare i sogni e le visioni che la furente o estatica fantasia di Oreste, di Lamorre, di Saul, di Aristodemo assediavano. E per qual cagione ubbidirono all' usanza, se non perchè, scambiando il fantastico col reale, avrebbero creduto di uscire dal verosimile a imitare in ciò il padre della greca tragedia e il principe dei drammatici moderni? Certamente lo spettro di Banco non si assise a mensa più che il convitato di don Giovanni, nè le ombre degli uccisi che turbavano i sonni di Riccardo

e rallegravano quelli del suo avversario, parlavano loro all'orecchio; ma non è manco vero, che un animo colpevole è spesso assalito da tetre immaginazioni, e che il verme della rea coscienza, o altra causa, le rende talvolta così gagliarde, che chi vi è in preda le scambia colla realtà, e cade in una spezie di pazzia o delirio abituale, di cui lo Scott (nell'opera sulla stregoneria) recita alcuni esempi. E Tacito, che non è poeta, ma storico e moralista insigne, ci descrive le furie che esagitavano Tiberio, e narra che Nerone, uccisa Agrippina, lasciasse i luoghi testimoni del parricidio, perchè parea che uscissero suoni dai colli vicini e pianti dalla sepoltura della madre[1]. Il poeta, che non è uno storiografo narratore di un fatto reale, ma un artista che incarna e rende sensibile un fatto fantastico, può riprodurre (purchè lo faccia con riserbo e maestria) sotto le sembianze della realtà i fenomeni proprii della immaginazione. E ciò egli fa ragionevolmente, perchè la scena effettiva in cui appariscono ed operano i suoi personaggi è l'animo di chi legge il suo poema o assiste alla rappresentazione di esso. Or che v'ha di più congruo che dare un corpo agli enti fantastici e il figurarli quali si affacciano alla immaginazione? Non è questo che si effettua da ognuno, ancorchè il poeta nol faccia? Qual è l'uomo atto a sentire le cose di poesia, che leggendo il Macbet, quando è giunto a quella esclamazione non possibile a tradurre: *The table is full!* non gli paia quasi di veder lo spettro, e non partecipi in certo modo all'illusione di chi prorompe in quelle terribili parole? Or se il fantasma di

[1] Ann. VI, 6, XIV, 1. Ved. anche un cenno simile, XV, 36.

Banco si fa presente alla immaginazione di chi legge (già apparecchiata al sublime terrore di quella scena unica) come a quella del tristo re, perchè il poeta non potrà mettere questa paurosa comparita sulla scena, quando, lo ripeto, la scena estetica non è un palco adorno di misere tele che imitano, Iddio sa come, un tal castello di Scozia, ma la fantasia di chi legge scritta o ascolta recitata e vede rappresentata la tragedia? Il che tanto è vero che, quando l'animo è grandemente commosso, tali apparizioni straordinarie paiono naturalissime e producono un effetto maraviglioso; il quale proviene in parte dall' artificio con cui lo scrittore, riscaldando l'altrui immaginativa, la prepara a poco a poco a questo genere d' illusione. Tal è il pregio di quei romanzi in cui l'oltranaturale vero o apparente è adoperato per risvegliare il terrore, come quelli di Anna Radcliffe, del Lewis, dell' Hoffmann, e altri moltissimi, per non parlar di Apuleio che ne porge forse il più antico esempio. Alcuni episodii di Gualtiero Scott, la Leonora del Bürger, la Venere d'Ille di Prospero Mérimée, e molte leggende del medio evo (alcune delle quali si leggono espresse con mirabile evidenza e candore di stile nel Cavalca e nel Passavanti) sono modelli di questo genere che traligna facilmente al vizioso e vuol essere sobriamente usato. Più legittimo, benchè non meno audace, è l'uso di estrinsecare i sogni, al quale il Shakspeare dee le due scene più stupende di una sua tragedia. Il sogno è un dramma fantastico che succede nell'animo del dormiente, come le fizioni poetiche in quello di un uomo desto ma intrinsecato nella sua immaginazione e sottoposto momentaneamente al predominio di questa facoltà. Quando

adunque il poeta pone in atto i fantasmi del sognatore, egli non trapassa dal giro della fantasia a quello delle cose reali, non traduce una fizione in un fatto, un successo immaginario in un evento storico, ma trasporta semplicemente nell'altrui immaginativa, secondo gli ordini proprii della materia in cui versa il suo artifizio e usando i mezzi estrinseci proporzionati all'effetto, ciò che avvenne o potè avvenire nella fantasia di un uomo vissuto in circostanze opportune a quel proposito. Il passaggio corre adunque da fantasia a fantasia, non da una facoltà ad altra diversa: v'ha scambio numerico nel teatro interiore dove gli oggetti si rappresentano, non mutazione specifica di esso teatro o delle cose rappresentate.

Dunque, dirai, se l'immaginazione è il vero e unico campo delle fatture estetiche, il Bello è subbiettivo; il che ripugna ai principii dianzi stabiliti. Rispondo, che quando si afferma la fantasia essere il luogo, la stanza, il teatro del Bello, bisogna intender queste frasi metaforicamente; giacchè la fantasia è nell'animo, e l'animo, essendo immateriale, non ha, se piace a Dio, delle sale e delle piazze in cui i fantasmi alloggino e facciano esercizio. Il campo della fantasia e simili locuzioni sono giuste in senso traslato, come quando si discorre dei buchi, dei ripostigli e delle camerelle della memoria. Ma se si vuol parlare con più rigore, bisogna dire che la fantasia contiene una sola cosa, cioè la forza combinatrice dei sensibili e degl'intelligibili che la costituisce. Questa forza è subbiettiva, ma gli elementi di cui consta il Bello, separatamente presi, sussistono ciascuno a suo luogo; cioè i sensibili

esteriori ne' corpi, i sensibili interni nell'animo nostro, e gl'intelligibili nell'Idea, dove vengono da noi contemplati. Ma divisi, non fanno ancor la bellezza che risulta dal loro accozzamento. Ora la facoltà che gli accozza essendo la fantasia, se si considerano nella loro unione, riseggono in questa potenza e non nel mondo esteriore, dove il sensibile è senza l'intelligibile, non nella ragione obbiettiva dove ha luogo il contrario. Iddio certo, oltre ai tipi intelligibili, conosce anche il Bello, non in sè stesso, chè egli è intelligenza pura, ma in noi che sotto gl'influssi divini ne siamo autori; o per dir meglio, lo conosce in sè stesso, in quanto contiene l'esemplare dell'uomo con tutte le proprietà della sua natura. L'azione con cui la mente piglia i sensibili e gl'intelligibili non procede dalla fantasia che li combina solamente, ma dalle due altre potenze che afferrano l'oggetto loro immediatamente con quell'atto diretto la cui descrizione ha reso il nome di Tommaso Reid immortale. La fantasia dunque impossessandosi di quelle straniere dovizie e rimprontandole, quasi monete forestiere, col suo conio, non le rimuove già dal loro seggio natio, ma per uno di quegl'incantesimi che sono eventi ordinarii fuori della material natura, trasporta e concentra nel mondo della fantasia quelli del senso e della ragione con tutto il loro corredo; conciossiachè le faccende degli spiriti non vanno come quelle de' corpi. La fantasia è come la camera oscura in cui si riflettono e si collegano, senza mescolarsi, gli oggetti posti di fuori. Nel rimanente questo *anatopismo* non è già proprio di essa sola, ma comune ad ogni potenza che, appropriandosi gli altrui prodotti a tenore de'suoi bisogni,

li traslocа nel suo dominio e dà loro cittadinanza in casa, senza privarli di quella del nativo paese. Così l'intuito razionale contempla l'uomo e la natura in Dio, *in cui viviamo, ci moviamo e siamo* [1]; la percezione sensitiva fa della natura il seggio di Dio e dell'uomo; l'immaginazione in fine incentra nell'uomo la natura e Dio stesso; benchè ciascuna di queste entità sia sostanzialmente distinta dalle altre.

Il mondo fantastico, in quanto consta di elementi disgregati ed eterogenei, è subbiettivo e numericamente moltiplice, secondo la moltiplicità delle fantasie individuali, non unico e obbiettivo, come il sensibile e l'intelligibile. Siccome però questi due ordini di cose vengono a concentrarsi in quello della fantasia, l'unità dei primi è moltiplicata dalla pluralità numerica dell'ultimo nei varii uomini, senza però dismettere la sua unità; perciocchè tal moltiplicità avventizia consiste solo nelle relazioni estrinseche, non già nell'essenza intima del sensibile e dell'intelligibile, i quali perseverano inalterabilmente nella unità loro propria, e il secondo eziandio nella sua semplicità. Abbiamo un riscontro di ciò nel modo con cui l'Ente semplicissimo si moltiplica nelle sue estrinseche attinenze, quasi centro in cui si appuntano i raggi del circolo e che piglia verso ciascun punto della circonferenza una relazione diversa; ovvero nella maniera con cui esso Ente, dotato di perfetta immanenza, risponde al flusso successivo della durata temporaria; onde nasce la corrispondenza

[1] *Act.* XVIII, 28.

della immensità ed eternità divina collo spazio e col tempo empirici. Perciò, quando si chiede se il Bello è numericamente uno, come il vero, il bene morale, l'Idea, non si può dare acconcia risposta se non si distingue l'atto sintetico dello spirito che compone insieme gli elementi della bellezza, da essi elementi disgiunti e in sè medesimi considerati. Egli è dunque chiaro in che modo le note di subbiettività e di obbiettività si mescolino e si contemperino insieme nelle fatture della immaginativa. Il mondo fantastico è subbiettivo, in quanto veste i sembianti di un complesso di cose individue e reali, è obbiettivo, in quanto si affaccia allo spirito come possibile. Ciò ha viso di contraddizione; la quale però cessa se si considera che il possibile è subbiettivo solamente come astrazione dello spirito, che non potrebbe farla se prima di riflettere non vedesse i possibili nell'obbiettività dell'Idea che li contiene. Dunque il possibile è fontalmente obbiettivo; e siccome la fantasia rappresenta in ogni caso un tipo intellettuale, e quindi una cosa possibile, ella rende imagine per questo verso di una vera obbiettività. D'altra parte questa potenza dà al mondo possibile una esistenza immaginaria, lo individualizza mentalmente, lo adorna delle qualità e condizioni proprie delle cose effettive, e produce un'ombra di sussistenza e di realtà che ha un valore prettamente subbiettivo e da cui niuno è ingannato, salvo il caso di follia o di delirio; imperocchè il giudicare della realtà degli oggetti appartiene alla ragione sola la quale, benchè ami la sua sorella e le sia larga delle proprie ricchezze, mantiene le prerogative di primogenita e il decoro di principe.

L'unione del possibile colle apparenze del reale in un solo supposito è dunque opera della fantasia; la quale è creatrice non di sostanze ma di fenomeni, e debole ma ingegnosa imitatrice di Dio nelle sue opere. Iddio crea l'universo, compartendo ai tipi intelligibili che contiene in sè stesso una esistenza contingente e sostanziale fuori della sua mente. L'uomo ricrea in una certa guisa questi modelli ideali, individuandoli nei fantasmi e tragittandoli nel mondo dell'arte; ond'egli possiede ed esercita quella virtù che i panteisti concedono al loro dio, impotente a crear vere sostanze e ridotto a scherzare e deludere sè stesso con vote sembianze di cose non effettuabili. Il mondo fantastico dell'artista e del poeta corrisponde veramente alla celebre *maia* delle scuole indiche, e l'unione individua ma fittizia del sensibile coll'intelligibile operata dalla immaginazione si riscontra cogli *avatari* dei Sivaiti e dei Visnuiti e colle teofanie permanenti dei Buddisti. Il che s'assesta all'indole del panteismo; il quale confondendo insieme i due estremi della formola ideale, e traportando nell'Ente le imperfezioni dell'esistente da cui piglia le mosse, compone la Divinità a foggia dell'uomo, e muta il creatore di vere sostanze in un artefice d'immaginazioni e di chimere. Secondo i rigidi panteisti, l'universo non è una realtà, ma un sogno, un'allucinazione, una poesia, e l'estetica non si distingue dalla cosmologia, come questa si confonde colla scienza teologica. Ma come mai, a parer nostro, una mente finita, come quella dell'uomo, può esser creatrice anche di soli fenomeni? Il creare in ogni genere non è privilegio di Dio? Prima di risolvere questa difficoltà e conchiudere

la dottrina esposta sull'origine dell'idea del Bello, mi è d'uopo dichiarare due altre nozioni imparentate con esso, e tuttavia distinte, delle quali ho taciuto finora. Le quali sono il sublime e il maraviglioso, che hanno sì gran parte nelle arti e lettere amene, e costituiscono col Bello il soggetto compiuto della filosofia estetica.

CAPITOLO QUARTO

CAPITOLO QUARTO

DEL SUBLIME CONSIDERATO NELLE SUE ATTINENZE COL BELLO.

La teorica più soddisfacente del sublime è quella di Emanuelle Kant, esposta e dichiarata nella sua Critica del giudizio. Egli distingue il sublime in due specie, cioè in sublime matematico e dinamico, suddividendo quest'ultimo in morale o intellettuale e fisico. Il sublime matematico risulta dalle intuizioni del tempo e dello spazio; il dinamico dall' idea di forza o potenza, che può esser materiale, come quella di un monte che gitta fuoco, di un tremuoto, di un uracano; o spirituale, come quella di

un ingegno straordinario, o di un uomo dotato di virtù eroica e tetragono a' colpi di fortuna. Ma ciascuno di questi concetti non può partorire il sublime, se non vi si aggiunge l' idea dell' assoluto e dell' infinito, alla quale lo spirito naturalmente ricorre, quando la forma dell'oggetto non si lascia comprendere per la sua smisurata grandezza. Onde seguita che nel sublime come nel Bello vi ha un elemento sensitivo accompagnato da più intelligibili, cioè dal concetto matematico o dinamico, che non potendo essere afferrato dalla immaginazione nella forma che lo esprime, suscita quello dell' infinito e dell' assoluto.

Questa dottrina è vera, profonda, ma incompiuta, e lascia molti dubbi nell'animo del lettore. In primo luogo, essa non insegna quali siano da un lato i vincoli del sublime col Bello, e dall'altro colla scienza prima. Poi, non dà la ragione per cui due cose così diverse, come sono il concetto matematico e il concetto dinamico, riescano tuttavia a vestire la stessa proprietà e a produrre il medesimo effetto. In fine, non mostra la rispondenza del sublime colle varie arti in particolare, nè spiega il luogo occupato da esso nella storia dell' arte e nella natura. Nè il Kant avrebbe potuto, conforme al processo psicologico della sua filosofia e ai principii viziosi stabiliti nella Critica della ragion pura, rispondere in modo soddisfacente su que' tre articoli. Io mi sforzerò di supplire brevemente a queste lacune, e mi varrò a tal effetto della sintesi non meno che dell'analisi, perchè senza di quella non si possono rinvenire le origini delle cose, nè risalire alla scienza prima da cui dee muovere il mio ragionamento. Imperocchè nelle scienze

speculative avviene il contrario che nelle naturali: in queste la sintesi può servire ad esporre il noto, non a scoprire l'ignoto; laddove in quelle (salvo le parti schiettamente osservative e sperimentali) la sintesi trova, e l'analisi non è buona che a dichiarare e confermare il trovato.

Il sublime appartiene all'estetica non meno del Bello, perchè ha seco in comune le infrascritte proprietà. 1.° Non è un mero intelligibile, nè un mero sensibile, ma un composto di questi due elementi. 2.° L'intelligibile e il sensibile vi sono riuniti in un solo individuo, la cui unità risulta dal primo elemento e importa il suo predominio sull'altro. 3.° Il suo seggio è la fantasia. 4.° Dalla fantasia può trapassare nel mondo dell'arte, come già si trova nel mondo della natura. 5.° Produce un vivo e puro piacere nell'animo del contemplante, senza che però esso sublime consista in questo piacere che ne è un semplice effetto. 6.° È un misto di elementi subbiettivi e obbiettivi. Non entrerò a dichiarare partitamente questi varii punti, sia per evitar lunghezza, e perchè il lettore potrà agevolmente supplirvi, applicando al sublime ciò che per questo rispetto si è discorso sul Bello.

Ma a costa di queste somiglianze vi sono alcune disparità di rilievo, le precipue delle quali son le seguenti. 1.° L'intelligibile del sublime è assoluto, laddove quello del Bello è relativo. Il primo consiste nei concetti di tempo e spazio infiniti, o di forza pure infinita e quindi assoluta. All'incontro, l'intelligibile del Bello è il tipo di una cosa

creata, il quale benchè infinito verso la mente divina in cui risiede, è contingente e limitato in relazione alla sua copia, cioè all' oggetto che ne è l' effettuazione. 2.° Il piacere generato dal sublime differisce da quello che viene eccitato dal Bello per natura e per gradi. Differisce di natura, come può chiarirsene per prova chi ragguagli, verbigrazia, il diletto prodotto dai passi sublimi di un autore con quello che nasce dai luoghi notevoli per bellezza. L'uno ha non so che di tragrande e di austero che leva l' uomo sovra di sè; l'altro è dolce e soave, ha più dell' attrattivo, non contien nulla di fiero e di pauroso, e si distingue per ogni verso specificamente dal primo. Discorda anco di gradi; perchè per ordinario la commozione suscitata dal sublime è più intensa, più gagliarda e profonda. Ella ci trasporta fuori di noi, ci rapisce per così dire in cielo, ci slancia nell' infinito, e produce un veemente stupore più forte della meraviglia; chè le cose belle si ammirano, ma le sublimi imprimono un certo non ingrato spavento, un sacro e dilettevole orrore, a cui non giunge, anzi ripugna il Bello più perfetto. 3.° Il sublime e il Bello possono talvolta accoppiarsi nello stesso oggetto, ma con iscapito reciproco, e quando sono perfetti, si escludono a vicenda; onde se vengono compagnati, l'uno è sempre in ragione inversa dell'altro. La cagione si è, che l' essenza del Bello è il finito e quella del sublime l' infinito, e quanto più l' attenzione è occupata da un oggetto limitato, tanto meno può essere rapita dal suo contrario, e viceversa. 4.° Il sentimento del sublime è essenzialmente religioso o irreligioso, come quello che nasce dall' affermazione o negazione espressa e diretta

dell' assoluto; laddove il sentimento del Bello non è per sè stesso nè l' uno nè l' altro, benchè, atteso la sua purezza e spiritualità, inclini sempre indirettamente e prepari l' animo alla religione. 5.° Il Bello nella poesia e nella eloquenza proviene in gran parte dalla eleganza dello stile, e non può essere perfetto senza di essa; dove che il sublime non ha d' uopo del dire elegante, e si contenta di una pura semplicità. Anzi rifiuta tutti quegli ornamenti che rendono lo stile meno schietto e distornano cogli accessorii la mente di chi ode o legge dal concetto principale. Quanto più lo stile è ingenuo, breve, rapido, alieno da ogni pompa e ricercatezza, *omni ornatu tanquam veste detracto*, tanto meglio spicca il sublime come quello che non è attraversato e impedito dal Bello suo rivale, e può occupar tutto l' animo dei leggenti e degli uditori. Quindi è che i passi più sublimi degli scrittori mantengono il loro pregio in qualunque lingua siano traslatati, purchè la versione renda schiettamente il pensiero di quelli; il che non avvien del pari ai luoghi notevoli per sola bellezza; la quale scapita sempre dal tradurre, e talvolta affatto manca. I libri sacri, e segnatamente Mosè, Giobbe, i Salmi, Isaia, conservano tradotti l'eccellenza loro assai più che Valmichi ed Omero, anche quando la versione è fatta in lingua incolta e barbara. Come si vede nel nostro Volgato e nell' antica versione italica, la cui rozza latinità rende il sublime delle Scritture meglio assai che non riesce alla squisitezza degl' idiomi moderni. Ciò nasce perchè gli autori biblici sono i più elevati di tutti, sia per la loro divina origine, sia perchè il sublime è essenzialmente connesso coll' idee religiose; onde ben fece il pagano Longino a trar da quelli, anzi che

da Omero o da Pindaro, l'esempio di questa proprietà da lui avvertita. Perciò il sublime occorre anche nelle scienze, senza industria speciale degli autori, ogni qual volta il vero di che esse trattano, richiama naturalmente lo spirito alla considerazione dell' infinito matematico o dinamico, e presenta all'immaginazione uno schema fantastico proporzionato. Certo che in questo modo le speculazioni dei matematici sul calcolo infinitesimale e degli astronomi sulle nebulose sono esteticamente sublimi; e pochi libri mi paiono così omerici nella loro scientifica e magnifica semplicità come i Dialoghi del Galilei e la grand' opera del Keplero. Conciossiachè tutta l'astronomia è sublime, e non sola essa, ma certe parti della geografia fisica e della geologia, come quelle che trattano della figura e della formazione dei monti. Laddove altre discipline, come la fisica e l' istoria naturale, hanno meno convenienza col sublime che col Bello, imperocchè la ricerca del vero acquista accidentalmente un valore poetico di qualche genere ogni qual volta mette in opera l' immaginazione estetica dello scienziato e del filosofo.

Il sublime dinamico, sia fisico sia morale, può essere positivo o negativo. Il primo ci rappresenta la forza infinita come produttiva del bene, dell'ordine, dell' armonia; il secondo ce la mostra come autrice del male, del disordine, della confusione, così nel cerchio delle cose materiali, come nel sistema morale del mondo. L' uno si aggira sull' idea di creazione, e ha per oggetto del suo operare il Cosmo, cioè l' armonia mondiale; l'altro versa sul concetto di distruzione, e ha per termine il caos e il

nulla. Perciò se l'esempio longiniano tolto da Mosè rende imagine della prima sorte di sublime, que' luoghi dei profeti o dei profani autori che descrivono l'universo o una parte di esso, e le città e i regni rivolti in tenebre e in iscompiglio dalla mano potente e irata dell'Altissimo, o dalle forze disordinate della natura, appartengono al sublime della seconda specie. Alla quale si riferisce eziandio quell'orrore che nasce dall'ateismo che, ritratto in certo modo, può riuscir poetico (e di salutare o pestifero effetto nei leggenti, secondo l'intenzione e l'arte dello scrittore), come si vede in alcune poesie e prose del Leopardi, in parecchi luoghi del Byron, e singolarmente nel suo poemetto intitolato *le Tenebre*. Ma non v'ha forse in questo genere alcun componimento così efficace, come il famoso sogno di Giampaolo Richter, imitato in parte da Edgar Quinet nel suo Asavero. Tal è pure il sublime infernale, sivaitico o satanico, che dipinge la colpa, il delitto, la ribellione, la strage, la sventura, il cruciato del senso e dell'animo in eccesso grandi, e la cui impressione traligna facilmente in orrore spiacevole se non è trattato da penna maestra. I poeti indiani, il Milton, il Goethe sono talvolta stupendi in questa maniera di poesia, il Shakspeare e Dante incomparabili. La follia di Orlando nell'Ariosto, la discordia nel campo di Agramante, Rodomonte nell'assedio a Parigi, l'Adamastor del Camoens [1] imitato felicemente dal Leopardi in un suo dialogo, a questa classe di sublime si vogliono ascrivere. Il quale però non nasce mai dal concetto negativo, ma dalla no-

[1] *Os Lusiadas*, V. 39 seq.

zione positiva di una forza immensa che lo accompagna; tanto che la negazione consiste soltanto nell'effetto. Parimente quel non so che di poetico, che talvolta è occasionato dall'ateismo, rampolla dall'idea di Dio presente allo spirito dell'empio in quello stante medesimo che egli nega la Divinità o le disdice l'omaggio; onde il detto del Salmista: *Lo stolto disse nel cuor suo: Iddio non è*, tiene anche del sublime; il quale è sempre affermativo nella sua radice e inseparabile dall'idea religiosa. Onde errò Giuseppe Biamonti (uomo del resto dottissimo e ingegnosissimo, i cui meriti sovrastanno di gran lunga alla fama) nel credere che il concetto delle ruine accompagni sempre il sublime; quando tal concetto non entra nel sublime matematico, e lo stesso sublime dinamico nasce dall'idea di una forza infinita che si manifesta così creando, come riducendo al nulla. Certo le ruine sono attissime a rapir l'animo dello spettatore; e il solo immaginarle diffonde non so che di grandioso sugli altri concetti; come si scorge, verbigrazia, in un libro troppo famoso, di stile, discorso, erudizione mediocrissimo, ma messo in voga dalla felice idea che ebbe l'autore di collocar la scena della sua fizione in un gran deserto, rappresentando i popoli di Oriente e di Occidente assembrati a concilio fra le ruine palmirene. Palmira è sublime per le arene immense che la circondano, per le sue enormi colonne e gli altri avanzi colossali che ci richiamano alla mente lo splendore della distrutta città, per la considerazione della potenza romana autrice di tale eccidio, per l'età rimota a cui questo eccidio ci riconduce, per la fragilità delle cose mondane a paragone delle

eterne, sole grandi perchè non soggiacciono al tempo, la quale ci è posta innanzi dallo spettacolo di tanta desolazione. Ivi adunque il sublime è in parte matematico, in parte dinamico, e quest'ultimo non nasce già dalle ruine per sè stesse, ma dalla mole dei monumenti superstiti, e sovrattutto dalla causa delle ruine.

Allo stesso genere di sublimità negativa si dee talvolta riferire l'uso estetico dell'orrido e del deforme. La rappresentazione del brutto morale e fisico bene usata non solo è lecita, ma tal fiata necessaria, e concorre all'effetto della poesia e delle arti. Se non che, assolutamente parlando, il brutto è solo estetico, in quanto s'intreccia col Bello o col sublime e col maraviglioso, e contribuisce ad avvalorare l'impressione originata da questi concetti. Onde in ciò si distingue dagli altri elementi, che questi hanno in sè stessi il fine loro, laddove il brutto non è legittimo se non in quanto è indirizzato a uno scopo estrinseco, ed è essenzialmente inestetico per sè medesimo. Le relazioni del brutto col Bello si possono ridurre alle seguenti. 1.° Mette in rilievo e, mediante il contrapposto, fa spiccare il Bello; come nel Tersite omerico, che è introdotto dal poeta per dare risalto al valore e alla bellezza dei greci eroi. Ma Omero col suo squisito accorgimento se ne passa in breve, e dipinto in poche parole quel mostro, non ci torna più; chè la bruttezza pregiudica all'intento, se non è parcamente adoperata dal poeta e dall'artista. Al che non avvertono que' moderni che si compiacciono nella pittura del deforme e gli danno un largo campo nelle loro opere. Oltre che nel descrivere il brutto non si dee caricar la mano

ed eccedere una certa misura; altrimenti si cade nello schifo e nel disgustoso, come par che studiino di fare alcuni nostri coetanei, fra' quali per un insigne esempio citerò Vittorio Hugo. A cui se si può perdonare il suo Quasimodo, niuno certo farà buone le atrocità e le laidezze de' suoi drammi, e la sua singolare predilezione pei ragni. 2.° Eccita il sentimento del ridicolo, e come tale conviene alla satira, alla commedia, ai componimenti giocosi, e talvolta al romanzo e al poema epico. Imperocchè quando si dipingono i vizii e i difetti degli uomini per correggerli, o dar rilievo alle qualità contrarie, il brutto adempie riguardo al tipo intelligibile della perfezione umana le stesse parti che sono esercitate dal sublime negativo verso il positivo nella forma dinamica di questo concetto. Ma anche qui il male dee essere adoperato con gran misura e mitigato col bene, e da questo squisito temperamento nasce la stupenda perfezione che nel Chisciotte del Cervantes, nel Falstaff del Shakspeare e nell'Abbondio del Manzoni si ravvisa; tre fatture comiche alle quali non so qual altra in alcuna lingua per la pellegrina eccellenza del concetto e della esecuzione si possa pareggiare. Il qual elogio non si può fare al Tartuffo del Molière, nè al Timoteo del Machiavelli, con tutto lo ingegno che vi mostrano gli autori, perchè la bruttezza morale di tali personaggi eccede i termini conceduti al poeta. Il Goldoni si mostrò studiosissimo di questa delicata sobrietà, ritraendo i difetti degli uomini, nelle sue commedie veneziane, fra le quali mi basti il citare i *Rusteghi*, che sono un capolavoro perfetto da ogni parte, e forse l'opera più bella del Menandro italiano. 3.° Serve a dipingere la pugna del

bene col male nella età presente del mondo, indirizzata alla vittoria del bene; pugna e vittoria che trasferite nel campo dell'estetica diventano il conflitto del brutto col Bello, e il prevalere del secondo in ordine al primo. Per questo rispetto la pittura del brutto è parte integrale del Bello, come quella che si richiede per rappresentare compitamente il tipo cosmico, secondo i dettati della vera fede e le conclusioni di un savio e moderato ottimismo. Ma se il deforme dee entrar nelle opere immaginative per ritrarre l'epoca attuale fedelmente e contrapporla ai tempi primitivi e finali del mondo nei quali il Bello gode un regno assoluto, egli non dee mai nei concetti dell'arte sovrastare a questo, nè oscurarlo e menomarne l'effetto. Al che non ha sempre provveduto l'iconografia religiosa dei popoli emanatisti, nella quale il principio del male occupa maggior luogo che non gli si conviene, e trascorre all'orribile e all'atroce; come si vede nella mostruosa simbologia del Sivaismo indico e del Buddismo giapponese, nella Teoyaomiqui degli Aztechi [1], nell'Erlicàn, nell'Jamandaga e in altri demoni dei Calmucchi [2]. Da questo peccato non andarono esenti alcuni artisti italiani e forestieri; e ne portò grave pena Spinello Spinelli, che vedendo in sogno Lucifero in forma di bestia sconcissima, come l'avea ritratto, e parendogli udirne i rimproveri e i minacci per averlo dipinto sì brutto, ebbe tal paura che fu a rischio di morte e ne rimase spiritaticcio e cogli occhi spaventati

[1] Humboldt, *Ess. polit. sur le roy. de la N. Espagne*, Chap. 8, §. 1.

[2] Chappe d'Auteroche, *Voy. en Siberie*, Paris 1768, T. I, Planches 17, 18.

finchè visse [1]. Ma il predominio del deforme dettato da un culto sanguinario e feroce pare essere stato comune a tutti i popoli camitici dei primi tempi, nè apparisce nei monumenti giapetici se non in quanto parteciparono alla rubesta civiltà dei loro antecessori. Laonde nella Rameide e negli altri poemi dei Visnuiti gli esseri laidi e malefici sottostanno alle potenze contrarie; e Valmichi introduce i Racsasi per dar luogo alle valentie di Rama, e mette in iscena quei singolari eserciti di orsi e di scimmie capitanati da lambavanta e da Anùman, come ausiliari dell' eroe divino nel conquisto di Lanca. Lo stesso accorgimento si rinviene così nell'Arimane dei libri zendici, come per lo più nei miti illustrati più tardi da Firdusi e imitati in parte dai novellatori arabici e dai romanzieri giorgiani. Il Tifone egizio, qualunque sia la sua prima origine, occupa un luogo conforme nel sistema ieratico dei Sabi, giapetici di stirpe non meno dei Bramani e dei Magi. Onde i Tifonii o sia templi di Tifone erano tutti piccoli, secondo che si può tuttavia vedere a File, a Ermonti, e fra gli avanzi della grande Apollinopoli; e la figura del dio, corto di statura, membruto, panciuto, barbuto, con le gambe spante, con la testa enorme, poca o niuna fronte, occhi obliqui, bocca sconciamente ridente, tenea del deforme e del ridicolo insieme anzichè dell' orrido, e somigliava alle moderne caricature [2].

L'orridezza e la deformità nelle rappresentazioni scritte o effigiate si connette alle volte coll' oltranaturale (di cui

[1] Borghini, *Riposo*, L. 3, Milano 1807, T. 2; p. 74.

[2] *Descr. de l'Egypte*, Paris, Panckoucke, 1821, *T.* 1, p. 95, 327-337, 415, 419

discorrerò fra poco) e si accosta al sublime. I simboli camitici del dio distruttore, toccati di sopra, per la loro spaventosa grandiosità sono spesso sublimi; sublimissimi il Satana del Milton e il Lucifero dell'Alighieri. Chi non ha qualche notizia della rozza e quasi selvaggia terribilità delle favole scandinaviche, e specialmente del poema, che ha il titolo di Voluspa? Ma la fantasia delle nazioni boreali non ha immaginato nulla di più fiero e pauroso che i miti sacri di alcuni popoli della Polinesia. I nostri buoni antichi, avvezzi a intrecciare i dogmi cristiani coi fenomeni naturali, credevano che Mongibello fosse una bocca dell'inferno, e che quando un illustre peccatore vi cadeva dentro, ne uscisse gran fiamma oltre l'usato [1]; così gli Oceaniti di Haouaii, guidati da simile fantasia, collocano nel fondo di un ardente e sterminato cratere l'Olimpo dei loro numi. Ivi risiede la suprema dea Pele (che è la Bavani dei Sandvicesi, e ha sacerdotesse, altari, riti, una ricca favola, e i suoi *avatari*, come la deità indica) in mezzo di numerosa corte; e il muggito spaventevole delle lave, che ad ora ad ora si fa sentire, è la musica degl'iddii infernali, quando infastiditi di giocare al *cuana* fanno una spezie di ballo che gl'isolani chiamano *ura* [2]. Aggiungerei i Ciclopi, le Erinni, le Arpie, le Gorgone, la Chimera, Scilla, i centauri, i satiri degli antichi poeti italogreci, le streghe del Shakspeare e del Goethe, l'Orrilo, l'Orca, i giganti del Boiardo e dell'Ariosto, molte

[1] PASSAVANTI, *Specchio*, Dist. 3, Cap. 3, — Cronaca di Amar. MANNELLI. Cronichette antiche. Firenze 1733, p. 123.

[2] *Revue britan*, 6 mai 1826, p. 145-149.

pitture dello inferno dantesco, e la numerosa generazione de' mostri partoriti dalle fantasie orientali, se ivi al deforme non s' aggiugnesse una certa stranezza, che assomiglia tali fizioni ai simboli mostruosi dell' antichità, come la sfinge, il grifo, l' ippogrifo, il *marticora*, Anubi, Ganesa, le teofanie tra umane e belluine dell'India e dell'Egitto, il Fenris degli Scandinavi, il gallo gigante dei Magi e di alcuni Rabbini, e gli animali favolosi descritti da Ctesia o effigiati sui marmi di Persepoli. In alcuni dei quali, per accennarlo di passata, si potrebbe subodorare una oscura notizia dei fossili, ovvero delle singolarità zoologiche dell'Australia forse non affatto ignota ai popoli asiani delle età più vetuste. Questo genere d'oltranaturale, quando per la grandezza delle imagini non arriva al sublime, non ha valore estetico se non in quanto serve a sprigionare la fantasia degli ordini prosaici della realtà presente, trasportandola quasi in un altro mondo e in una altra età cosmica.

Ritornando al sublime, ed entrando a ricercare come se ne generi la nozione, dico, che il suo modo dinamico, fisico e morale, positivo e negativo, importando sempre il concetto di una forza infinita, emerge dall' idea di creazione, come da questa nasce pure il modo matematico, e quindi ogni genere di sublime. Il sublime matematico scaturisce dall' intuito dello spazio e del tempo infiniti, congiunto all'apprensione di un sensibile il quale, benchè finito, soverchia per la sua grandezza la virtù dell' immaginativa. Ora lo spazio e il tempo costituiscono il transito dall'Ente all' esistente e importano dal canto del primo la possibilità

dello steso e della successione, e dal canto del secondo la riduzione all' atto di questa potenza. Quindi è che rispetto all'Ente hanno ragione di contenuto (secondo la bella sentenza di santo Agostino, che lo spazio è in Dio, non Iddio nello spazio), e rispetto all'esistente hanno ragione di contenente, come quello in cui le cose estese e succedentisi son dallo spirito contemplate [1]. D' altra parte, siccome il passaggio dall'Ente all' esistente risiede nella creazione, espressa dal secondo membro della formola ideale, questo ci porge tutti gl' intelligibili concorrenti a formare ogni specie di sublime, e il concetto del sublime estetico nella sua più ampia generalità è spiegato e legittimato dai principii della scienza prima.

La novità e la difficoltà della materia mi scuseranno presso il lettore, se mi fermerò ancora un istante a considerare questa genesi del sublime. L' Ente, quando elice l' atto creativo, estrinseca il tempo e lo spazio che quali semplici possibilità necessarie ed eterne appartengono alla sua natura. Il passaggio di queste due entità dalla potenza all' atto e dal loro stato continuo e puro allo stato discreto ed empirico è simultaneo alla creazion sostanziale delle cose create che sussistono in quelle due forme e ne sono come abbracciate e comprese. Lo spazio ed il tempo sono quasi un anello intermedio fra l' Ente e l'esistente, e formano un concetto mezzano partecipante della natura dei due estremi; onde risulta la loro indole mista e

[1] *Introd. allo stud. della filos.*, L. 1, C. 5, Art. 2; e Not. 19 e 20 del 2. vol.

quell'apparente ripugnanza che disperò finora i psicologi e gli ontologi delle varie scuole e avvalorò lo scetticismo della filosofia critica. Imperocchè, secondo che si considerano nell'uno o nell'altro aspetto, ci appariscono come forme increate e create, assolute e relative, infinite e limitate, necessarie e contingenti, Dio e mondo unitamente. La qual ripugnanza non si può cessare se si studiano isolatamente, come si è fatto finora, in vece di considerarle nei loro riscontri verso i concetti concomitanti e nel loro proprio luogo, cioè nel termine mezzano della formola ideale; dove poste, acquistano due diverse attinenze ontologiche verso gli estremi della formola, e due diverse attinenze psicologiche verso lo spirito umano, secondo che discorrendo colla riflessione egli sale dall'esistente all'Ente, o discende da questo a quello. Per tal modo il solo collocamento debito di tali concetti a tenore di quella formola, che è la prima base di tutto lo scibile, sparge sovra di essi una nuova luce, rimuove ogni vera dissonanza, spiega le apparenti contraddizioni, e dichiara la natura di quelli, per quanto è fattibile dallo spirito nostro ignaro delle essenze. Ma il trapasso dall'Ente all'esistente, oltre alle nozioni di tempo e di spazio, importa eziandio il concetto di forza creatrice. L'idea di forza infinita e atta a creare appartiene veramente al primo membro della formola; ma l'esplicazione estrinseca di questa forza e il suo passaggio dalla potenza all'atto spettano al secondo membro, come i suoi effetti compongono il terzo. L'idea di creazione ci somministra adunque i tre concetti concomitanti di tempo, spazio e forza che, congiunti o separati, fanno le varie spezie del sublime. Il sublime è la creazione in quanto è

rappresentata alla fantasia, come la creazione è il sublime in quanto è effettuato da Dio e appreso dalla facoltà ragionevole.

Premesse queste avvertenze, non ci sarà difficile il trovar le relazioni che il sublime ha verso il Bello. La creazione non può altrimenti intendersi che come l'attuazione dei tipi intelligibili delle cose in certe forze sostanziali e finite, le quali traggono da quest'atto la loro esistenza e costituiscono la parte sensitiva, e come dir la materia (in senso aristotelico) degli oggetti creati di cui essi tipi sono la forma. Or se l'unione individua della forma colla materia fa il Bello, ne segue che Iddio informando colle sue idee le sostanze che trae dal nulla, crea altresì il Bello, e che questo deriva dalla stessa forza creatrice in cui ha fondamento una spezie di sublime. D'altra parte i tipi intellettivi in quanto sono attuati nelle sostanze finite sussistono nel tempo e nello spazio; onde queste due forme dell'universo, che sono il principio di un'altra spezie di sublime, sono altresì la sede del Bello. La forza creatrice è principio del Bello in quanto lo fa; lo spazio e il tempo ne sono la condizione in quanto lo comprendono: quella ha verso di essi la ragion di causa, e questi di ricettacolo. Quindi ne nasce la formola estetica: *Il sublime crea e contiene il Bello*; che torna a dire il sublime dinamico creare il Bello nel matematico contenuto. Così, per esempio, se la creazione della luce descritta da Mosè e menzionata da Longino è sublime, l'effetto di tal creazione, cioè essa luce, è bella ed è condizione precipua dell'apprensione visiva delle bellezze diffuse nella grande espansione

dello spazio mondano, quasi alveo del luminoso oceano. Egli è vero che il Bello naturale e artificiale risiede nel campo della immaginazione; ma lo spazio e il tempo fantastici inchiudono l'intuito dello spazio e del tempo puro ripensati dalla riflessione; cosicchè il contenente proprio dell'immaginativa s'immedesima obbiettivamente collo spazio e col tempo reali, e quindi col principio del sublime matematico. Ivi apparisce il Bello; il quale è opera della fantasia che lo produce accozzando il sensibile coll'intelligibile. Ora la fantasia che trae le apparenze sensibili dagli oggetti, e gli oggetti da cui tali apparenze vengono tratte, sono del pari forze finite, spirituali o materiali, prodotte dalla virtù creatrice, onde gli attori dell'immaginativa sono gli effetti di una forza che s'immedesima col principio del sublime dinamico. Da queste considerazioni s'inferisce che la formola estetica, testè espressa, risponde perfettamente alla formola ideale e si contiene in essa, come il particolare nel generale e i principii secondarii nel primo. Perciò la formola ideale: *l'Ente crea le esistenze*, tradotta in linguaggio estetico, ci dà la formola seguente più esplicita della sovrascritta: *l'Ente per mezzo del sublime dinamico crea il Bello e per mezzo del matematico lo contiene.* La qual ci mostra la connessione ontologica e psicologica dell'estetica colla scienza prima. Quando si dice *Bello* e *sublime*, queste voci importano una relazione dell'oggetto razionale verso la fantasia; tolta la qual relazione, rimangono i soli concetti mentali implicati nella formola. Il Bello è l'intelligibile relativo delle cose create, appreso dalla immaginazione; il sublime è l'intelligibile assoluto di tempo, di spazio e di forza infinita, rappresentato

alla virtù fantastica. Insomma la formola estetica è la stessa formola ideale parlante all'immaginazione per mezzo dei sensi, e non alla sola ragione; e nell'una come nell'altra l'ordine reale delle cose si compenetra col processo psicologico dello spirito umano.

Se si chiamano a rassegna gli esempi più illustri del sublime naturale e artificiale, si scorge di leggieri che il sublime dinamico e il matematico non sono affatto pari, ragguagliata ogni cosa, per l'effetto che producono, e certe condizioni che gli accompagnano. La commozione estetica eccitata dal primo è più veemente, ma richiede maggior coltura di spirito ad essere sentita; dove che l'impressione originata dal secondo è più facile a provarsi da tutti, ma è meno profonda e efficace, meno atta a sollevar gli animi alla maggiore altezza di cui sia capace la mente dell'uomo. La ragione di questo divario risulta dal luogo che i due sublimi tengono nella formola. Imperocchè se bene appartengano del pari al mezzo di essa, non sono però locati nello stesso riguardo verso gli estremi, atteso i varii momenti di cui consta il termine intermedio. Ora il concetto di forza creatrice è il primo momento per cui discorre lo spirito, quando dall'idea di causa assoluta discende alla nozione delle esistenze; laddove i concetti di spazio e di tempo costituiscono un secondo momento che s'accosta davvantaggio all'idea delle cose create, come ho toccato altrove [1]. Ma d'altra parte, quanto più un momento ideale si avvicina all'ultimo termine della formola,

[1] *Introd. allo stud. della filos.*, L. 1, c. 5, Art. 5, T. 2, p. 199, 200.

in cui s' innesta il sensibile e da cui piglia le mosse la riflessione, tanto più dee essere agevole il coglierlo distintamente e venirne impressionato; quindi è che il sublime matematico è più acconcio a colpire gli animi rozzi e poco avvezzi alla speculazione. E per la stessa causa la specie morale del sublime dinamico è meno accomodata al sentir del volgo che la fisica. Perciò se il giusto oraziano, impavido fra le ruine del mondo, commuove maravigliosamente il filosofo uso a considerare e ad apprezzare le forze dell' animo e il pregio sovrano della virtù; la folla sarà assai più dilettata dalla muscolare e spensierata gagliardia dei Titani, e meglio ancora dal salto omerico dei cavalli celesti che riposa sullo schema sensato e appariscente dello spazio. Onde il sublime è più perfetto quando l' elemento matematico si accoppia al dinamico, come nell'esempio biblico allegato da Longino, dove sebbene l'idea di forza predomini, v'ha pur quella di spazio, rappresentandosi alla mente una tenebria universale trasformata subitamente in un oceano di luce dalla parola creatrice. Tal è pure il sublime contenuto nel *cuncta supercilio moventis* di Orazio, suggeritogli da Omero; tal è quasi sempre quello dei profeti e degli altri sacri scrittori.

Alcuni filosofi estetici hanno confuso il Bello col sublime, perchè il primo, quando è squisitissimo, desta un'ammirazione sì forte e produce un tal rapimento d' animo che poco si differenzia dagli effetti del secondo. Tuttavia anche in tal caso l' oggetto che direttamente ferisce lo spirito, non è che bello, e manca di quell' infinito da cui germoglia il sentimento del sublime. Il che si spiega

mediante la parentela del sublime dinamico col Bello, giacchè l'incarnazione del tipo intelligibile nel sensibile creato è opera della forza infinita e creatrice. Ora, stante le leggi che governano l'associazione delle idee, come tosto una straordinaria bellezza ci si affaccia, il pensiero corre subito alla cagione che la produsse, e alla maestria che seppe ideare e recare ad effetto un tanto miracolo. Questa considerazione di una virtù tragrande raffigurata nell'effetto suo, come l'effigie del padre nel volto del suo figliuolo, desta in noi l'idea dell'infinito, e produrrebbe per sè sola quel sublime che il Kant distingue col nome d'*intellettuale*, e che appartiene alla seconda specie del sublime dinamico. Ma siccome non è il termine unico, nè principale del pensiero affissato nella contemplazione della bellezza, ne nasce solo un sentor di sublime che, mescolandosi coll'impressione del Bello prodotta dallo scopo diretto dell'intuito, le dà un carattere particolare. E benchè il senso del sublime muova anche qui da una radice ben diversa da quella del Bello, tuttavia questi varii sentimenti, intrecciandosi insieme, paiono farne un solo, e si confondono in un moto di eccessiva maraviglia, atteso la rapidità indicibile con cui i pensieri e le impressioni si succedono, l'esercizio simultaneo di facoltà diverse, e l'attitudine speciale della fantasia a congiungere insieme le cose più disparate e ad appropriarsi le dovizie delle altre potenze. Perciò, se il Bello considerato ne'suoi effetti partecipa talvolta del sublime, ciò nasce dalla cognazione ontologica di questi due concetti, dallo stretto vincolo di casualità che gli unisce, e dalle leggi psicologiche che governano lo spirito umano. Ma ciò basti per ora del sublime.

CAPITOLO QUINTO

CAPITOLO QUINTO

DEL MARAVIGLIOSO CONSIDERATO NELLE SUE ATTINENZE COL BELLO.

Passiamo al maraviglioso, e siccome la fantasia è in ogni sua parte il riverbero di una facoltà più nobile, cerchiamo i principii razionali da cui esso procede. Il maraviglioso estetico si può distinguere in due specie, che sono il misterioso e l'oltranaturale, delle quali ragionerò partitamente. Il misterioso estetico è l'ignoto che, tramescolandosi al noto, sotto un'apparenza sensitiva, s'intreccia al Bello e al sublime, dà loro un nuovo attrattivo e ne accresce lo splendore e l'efficacia. L'ignoto, come cosa negativa, non

tanto che partecipi del Bello, non è per sè stesso nè meno pensabile. Ma può diventare indirettamente oggetto del pensiero per una operazione psicologica che ho altrove descritta[1]. Acciò questa nozione intellettiva sia anche estetica, uopo è che si congiunga al noto nell'unità di un composto estetico risedente nell'immaginazione e individuato da essa; ondechè il misterioso viene ad essere uno dei componenti del contenente o del contenuto fantastico. L'intervento dell'ignoto nella fantasia produce quel non so che d'aereo, d'intangibile, di mobile, di fluttuante, d'indefinito, che è proprio dei parti immaginativi, ne accresce la venustà e l'incantesimo, e risulta così dal difetto di precisione nei confini che si assegnano al campo fantastico (onde lo spazio e il tempo fantastici si distinguono dai reali), come dal perplesso e dall'indeterminato che si trova più o meno nei fantasmi particolari onde si popola e si anima quel mondo ideale. Senza questo mistero, le opere della fantasia sarebbero assai manco allettative e piacevoli, l'idealità loro si accosterebbe di troppo alla consueta realtà, e la poesia che le informa poco si discernerebbe dal genio triviale e prosaico della vita umana. La natura medesima non potrebbe gareggiare colle opere stupende dell'arte, e tampoco superarle, se non partecipasse di quell'arcano che viene espresso dai sommi artefici nelle opere loro; il quale quanto più è sentito, tanto più le altre bellezze muovono e rapiscono. Perchè mai il prospetto del mare, o del cielo stellato, o di una vasta campagna vagheggiata da un alto monte, o di una immensa e spaventosa voragine che gitta fuoco, come

[1] *Introd. allo stud. della filos.*, L. 1, Cap. 8.

quelle del Pichinca e del Chirauca, descritte dai viaggiatori [1] sono sublimi? La distesa o la profondità visibile, per quanto sia grande, non è che finita, nè potrebbe guidarci sensatamente al pensiero dell'infinito, se i contorni, i limiti, la figura di quella estensione non andassero lentamente sfumando di tinta in tinta e a poco a poco dileguandosi, finchè la vista si perde affatto, e non rendessero per tal modo una viva imagine della immensità. Il che ha luogo sovrattutto nella pittura, dove l'artificio dei prospettivi fa quasi veder l'invisibile, adombrando colla maestria dei colori il digradare della luce, dell'aria, delle ombre, e ritraendo i lontani dei campi, le frastagliate giogaie e le fondure tortuose dei monti, una nitida e tranquilla marina, un sorgere o tramontare di sole fra i vapori rosseggianti, i cupi avvolgimenti di una spelonca, di un tempio gotico, di una catacomba. L'artista imita in ciò la natura, e l'illusione che succede in ambi i casi non riguarda propriamente gli occhi, ma la fantasia che attraverso del senso contempera e amplifica a suo talento gli oggetti che le stanno innanzi. Se da una prospettiva di campagna togliessi ciò che vedi in modo confuso e imperfetto, o piuttosto ciò che non vedi ma ti è suggerito all'immaginativa da quello che hai davanti agli occhi; se ne rimovessi, verbigrazia, quelle lontananze in cui lo sguardo si smarrisce, quel serpeggiare interrotto di fiumi e di valli, quelle svolte e quegli scorci di montagne, quei recessi di grotte e di boschetti, quei burroni senza fondo, quelle cime inaccessibili, quelle foreste impenetrabili, quei casolari, orti, tempietti, romitorii

[1] Humboldt, Ellis, Steward.

mezzo coperti dagli alberi, dai cespugli e dalle siepi, e cento altre cose di questo andare che ti fanno immaginare assai più che non puoi vedere, certo è che spoglieresti delle più care bellezze l'aspetto delle cose naturali e la pittura di paese. Tanto quel che si conosce è poco atto a dilettarci, se non è accompagnato e ingrandito dall'ignoto! Cotalchè io credo che, se l'uomo fosse dotato di quella vista penetrativa che tutto abbraccia e sfonda, per così dire, le cose, insinuandosi da per tutto a uso dei fluidi imponderabili, qual si è quella che i magnetici si attribuiscono, le maraviglie pittoriche e naturali sarebbero in gran parte perdute. Certo chi potesse squadrare con un'occhiata tutte le parti di un tempio gotico o moresco, senza che le colonne, le pile, gli archi, gli sporti, gli sfondati, le volte, gli angoli e le moltiplici curve ne lo impedissero, ne sarebbe (esteticamente parlando) dilettato meno di noi che ad ogni passo scopriamo un aspetto novello, ma parziale, del misterioso edifizio; onde la memoria raccogliendo poscia e mettendo insieme quelle varie facce, si forma una imagine del tutto più dilettevole talvolta della vista medesima. Questa è la cagione, per cui le bellezze ricordate hanno un incanto loro proprio, e piacciono spesso assai più che vedute di presenza; perciocchè la fantasia, non essendo più vincolata dalla realtà, ne accresce il vago e l'indefinito; sovra tutto, se la rimembranza ci trasporta a un tempo molto antico e colora l'oggetto immaginato colle impressioni vivaci e poetiche di una età più verde. Perciò ancora la novità e la varietà ne piacciono, perchè nelle cose nuove e varie immaginiamo mille misteri, dove l'animo nostro

dolcemente erra come rapito in estasi e fuori di sè. Quando uno giunge per la prima volta in un bel paese, come certi siti della Svizzera e della Scozia, o la riviera di Genova, tutto gli pare ancor più bello e poetico che non è in effetto; perchè quel torcere di sentiero, quel gomito di monte, quel ripostiglio di forra, quella striscia di mare, quel ruscello flessuoso che or apparisce or si cela, quel torrente che si avvalla e nasconde con una spuma biancheggiante l'abisso che lo accoglie, quell' apertura inaspettata che ti scopre fra due rialti erbosi l'azzurro di un bel lago, quel misto di vie, di greppi, di macchie, di fratte, di massi, di frane, di cascate, di grotte, di casali, di ameno e di orrido, di selvaggio e di domestico, di campi e di boschi, di biade e di frutti, d' erbe e di fiori, d' alberi e di acque, di alture e di piani, di monti e di colli, di nuvole e di sereno, di cielo e di terra, insieme intrecciati, formano una varietà effettiva che va crescendo a ogni passo, e fa presentire al viaggiatore maravigliato assai più di quello che è. Ma quando tutte le parti di una regione ci sono ben note, quando ne abbiamo distinta e compiuta in capo la pianta, e non è più dato alla fantasia di aggiungervi qualcosa e spaziare a suo talento, quando in somma il Bello reale è esausto, il Bello fantastico scema notabilmente, e talvolta riesce insipido a chi è avvezzo a goderne. Onde il gran poeta, di cui l' Italia piange la morte immatura, cantava:

« . . . . . Conosciuto il mondo,
« Non cresce, anzi si scema, e assai più vasto
« L' etra sonante e l' alma terra e il mare
« Al fanciullin, che non al saggio, appare ».

E poco appresso:

« . . . . . A noi ti vieta
« Il vero appena è giunto,
« O caro immaginar; da te s' apparta
« Nostra mente in eterno; allo stupendo
« Poter tuo primo ne sottraggon gli anni;
« E il conforto peri de' nostri affanni » [1].

nulla di più vero nè più profondo al proposito può immaginarsi di queste querele, perchè la cognizione delle cose finite, menomando o rimovendo il mistero, scema il Bello, che così mutilato non risponde più a un bisogno ingenito della fantasia.

Il qual bisogno si fa sentire eziandio nelle scienze e nella vita morale, dove l' ignoto non è manco necessario alla felicità intellettiva e affettiva dell' uomo, ed è come un sorso anticipato, un presagio di beatitudine [2]. Nelle dottrine il vero può paragonarsi al Bello in quanto risiede nell' intelligibile da cui deriva la parte più nobile e l' elemento predominante della bellezza. L' attrattivo della verità non procede solo dal chiarore che la illustra, ma eziandio dalle ombre che la trascorrono; onde negli ordini intellettivi, come nel giro dei sensi e della fantasia, l' oscuro dà risalto al chiaro e le tenebre fanno spiccare la luce. Ogni verità è pregna di misteri e contiene altri veri in gran numero che sfuggono in tutto o in parte alla nostra apprensiva.

[1] Leopardi, *Canti III*, Napoli, 1835, p. 25, 26.
[2] *Introd. allo stud. della filos.* loc. cit.

Chi togliesse ogni arcano dalle scienze, ne scemerebbe il pregio pel comune degli studiosi e pregiudicherebbe non poco al piacere che se ne ritrae. Veggano pertanto que' filosofi che, non riuscendo a dichiarare certi misteri dell' intelletto, pigliano la via spedita di rigettarli, quanto la loro opinione s' accordi colla natura delle cose e delle facoltà umane, e col piccolo luogo, col tempo brevissimo, che l' uomo occupa in questo sensibile universo. Il diletto che sorge dallo scoprire e mettere in luce una verità recondita è di varie specie. Si può in prima godere in virtù dell'amor proprio, quando l'uomo ama il suo trovato come una creatura del suo ingegno, senza risalire alla sincera fonte di ogni bene: questo amore è ingiusto, perchè il vero è Dio, e la sua cognizione è un dono di cui si dee ringraziare, non un acquisto di cui si possa insuperbire. Si gode in oltre della verità, e per sè stessa, e perchè quel poco che se n'è ritrovato apre agli occhi un novello orizzonte e fa come veder di lontano e presentire in confuso altri veri sconosciuti. Questa prospettiva che sfuma e si dilegua nell' indefinito, questa viva luce, come di meriggio, che finisce in un barlume crepuscolino, piace assai, perchè fa prelibare un gusto di quell' infinito a cui aspira ogni nostra potenza. Nella vita intellettiva, come nella sensitiva, ogni diletto possibile ai mortali si mesce di desiderio e di speranza. Ma il vero, si dirà, non è forse atto da sè solo a beare lo spirito dell' uomo? Sì certo, ma il vero infinito e perfetto, che quaggiù non si può apprendere, e la cui inaccessibile altezza è appunto adombrata dal sovrintelligibile. Il vero finito, come sono tutte le cognizioni particolari, non può appagarci, perchè è superficie e non sostanza, ombra e

non cosa salda, riverbero e non luce; onde quel chiarore notturno, che quasi un lume abbacinato, ci mostra un incognito indistinto, gusta all' intelletto, come il fantasma di tale incomprensibilità gradisce all' immaginazione, e come un bel chiaro di luna spesso diletta il senso più dei raggi solari. I contorni crudi e taglienti ci offendono nel campo del vero scientifico come nella natura e nelle arti, perchè fermano sgarbatamente lo spirito avido di trascorrere più oltre, lo avvisano della sua impotenza, e dissipano quel dolce inganno della immaginazione che, quando si trova nel vago, crede di essere e di aggirarsi alla libera nell' immenso, nell' eterno, nell' infinito.

L' oltranaturale è una qualità non meno importante del misterioso nelle rappresentazioni estetiche. S' intende, sotto questo nome, un accidente o un evento contrario al corso di natura e prodotto da una causa superiore alle leggi che la governano. Distinguesi dallo straordinario, perchè questo è naturale; tuttavia, siccome lo straordinario è un naturale che raramente si verifica, e per l' infrequenza dell' effetto somiglia all' oltranaturale da cui si distingue per la sua cagione, perciò tiene un luogo molto propinquo e produce impressioni consentanee, avvegnachè più rimesse. Quindi è che, se l' oltranaturale è specialmente proporzionato all' altezza della poesia epica, lo straordinario s' addice meglio al romanzo, che è una spezie di epopea pedestre e sbiavata, conforme all' indole prosaica e plebea dell' età presente. Note sono le dottrine dei retori sulla legittimità e sulla necessità dell' oltranaturale in poesia e in parecchie arti; ma sovrattutto nel

poema epico di cui è parte integrale; e anche nel dramma, se in vece del concetto magro di alcuni critici francesi, e di coloro che li copiarono, e a malgrado dell'uso invalso nel teatro, risalghiamo alla greca e orientale antichità e all'esempio degl'ingegni più eminenti che hanno illustrata la scena moderna. Chi non conosce e non ammira il portentoso teatrale, quale è usato, non dirò sempre, ma spesse volte dal Shakspeare e dai drammatici spagnuoli? Che se Orazio non vuol che Iddio intervenga se non degnamente, ciò significa che l'oltranaturale poetico dee essere parcamente adoperato, come tutti gli ardiri della fantasia; che l'abuso e la licenza sono in ciò tanto biasimevoli quanto il divieto assoluto; che si può di leggieri trascorrere al contranaturale, come il sublime può tralignare in ridicolo; che in fine non si dee nuocere alle proporzioni e convenienze di natura. L'oltranaturale infatti bene usato diventa naturale in poesia, perchè conforme alle leggi dell'immaginazione e della facoltà poetica, come il prodigio è naturale nella religione e nella storia, quando si ricerca a spiegare i successi e le origini. Il che al genio ristretto e schizzinoso dei moderni non piace; i quali non contenti di avere intromesso il razionalismo nell'istoria, nella religione, nella filosofia, hanno voluto introdurlo nei campi della immaginativa, mutilando questa mirabile facoltà e spogliando le sue opere delle bellezze più peregrine. Chi potria infatti misurare l'altezza a cui sarebbero saliti gl'ingegni creatori dell'Atalia, del Polieuto e del Saulle, se non fossero stati vinti e impediti dalla preoccupazione volgare e dalla rea usanza? I razionalisti non han men nociuto all'amabile letteratura che alle severe discipline.

Il prodigio e il misterio sono parte essenziale della poesia, come delle dottrine più auguste; e quel sovrannaturale fittizio che la novella critica permette al tragico, è cosí gretto e meschino, come i simboli e i miti che vorrebbonsi introdurre nella storia della religione e nella chiosa delle Scritture. Dove è da notare l'accorgimento di questi savii che tengono i portenti dei libri sacri per cosa poetica, e li vogliono poi escludere dalla stessa poesia; quasi che questi due assunti non ripugnino scambievolmente. Il pessimo esempio nei due generi è a noi venuto sovrattutto dalla Francia, che con poco bene ci ha dato di molto male. Speriamo non lontano un tempo in cui gl'Italiani si rimarranno dalle cattive imitazioni forestiere e si persuaderanno che i frutti dell'eterodossia cartesiana sono così tristi e esiziali in letteratura e nelle arti, come in religione e in filosofia. E coloro che hanno ingegno e animo per arricchire le nostre scene, veggano se, in vece di sottoporsi ai capricci di un uditorio schiavo della consuetudine, non sarebbe meglio lo scrivere solo a uso di chi legge, lasciando al tempo e alla cura di più savie generazioni l'emendare il teatro e il metterlo d'accordo colle leggi del buon giudizio. Imperocchè sembra ragionevole che il teatro ubbidisca alle intrinseche ragioni dell'arte e all'estro dell'ingegno, e non l'ingegno o l'arte all'arbitrio del teatro. Altrimenti, si guasta la letteratura e si sottomette al più duro e tirannico imperio, che è quello del volgo, voglio dire del volgo elegante il quale non segue ne'suoi giudizii l'istinto di natura, ma quello di una cattiva educazione e di una torta consuetudine. In che stato siano cadute le scene italiane, ciascun sel vede; quando un cattivo dramma

francese o tedesco è applauditissimo da tali che accoglierebbero coi fischi l'Adelchi e il Carmagnola; e le frivolezze dello Scribe pessimamente tradotte sono da molti anteposte ai capolavori del Goldoni. Sarebbe anche da considerare se ogni bellezza drammatica sia suscettiva di acconcia rappresentazione, e se non pregiudichi alla letteratura il subordinarla alle esigenze anche legittime e non arbitrarie del teatro; imperocchè se l'epico, il lirico, il satirico, l'elegiaco, e talvolta lo stesso oratore, scrivono solo in grazia di chi legge, perchè il poeta comico e il tragico dovranno sempre assoggettarsi alle moltiplici convenienze della scena? Ma questa sarebbe materia di un lungo ragionamento.

L'oltranaturale poetico consiste nell'intervento di certi esseri sopramondani, sia che questi appariscano in persona, o si mostrino solamente nei loro effetti. In ogni caso questa specie di maraviglioso importa una consociazione mentale fra certi eventi sensati ma straordinarii e una cagione sopra natura che si vede sensatamente almeno nelle sue opere. Perciò l'oltranaturale non è estetico se non piglia in sè stesso o negli effetti suoi una forma accessibile alla fantasia. Tali sono gl'iddii, i semidei, i genii, le ombre, i mostri e tutto quell'ampio mondo di esseri soprammano e fantastici di che l'emanatismo essoterico degli Orientali popolò il cielo e la terra, e che fornirono a Valmichi, a Viasa, a Firdusi, agli autori del Tariele e dell'Amiràn, ai novellatori arabici, persiani ed europei del medio evo, una suppellettile di fizioni ricchissima, a Omero, a Virgilio, al Boiardo, all'Ariosto, al

Camoens meno ricca, ma più graziosa e al genio occidentale accomodata. In questi esseri immaginarii e capricciosi l'idea di Dio, ch'è il vero e sommo agente sopramondano, risplende abbagliata e come oscurata dal concetto delle creature che vi predomina, secondo l'essenza del panteismo. Il concetto di Dio meramente razionale non basta a comporre l'oltranaturale poetico che dee sempre parlare alla fantasia; ond'è che la poesia, ritraendo dalla religione, è costretta a valersi del suo linguaggio essoterico per plasmare i proprii idoli e tessere le proprie fizioni. Tal è la ragione per cui presso tutti i popoli eterodossi l'essoterismo religioso si trasforma a poco a poco per le mani degli scrittori in mitologia poetica. Abbiamo uno splendido esempio di questa vicenda nei primi poeti greci; imperocchè, se si ragguaglia Esiodo con Omero, si vede nel primo l'essoterismo ellenico già presso a diventar poetico, ma serbante tuttavia la sua indole religiosa e simbolica, laddove nel secondo il troviamo affatto trasfigurato dal suo genio primitivo. Imperocchè gl'iddii di Omero sono meri ludibrii della sua fantasia; onde nacque l'avversione dei filosofi ieratici da Pitagora sino a Platone contro il padre della greca letteratura, e gli sforzi degli stoici e degli Alessandrini per salvarlo dall'anatema colle chiose allegoriche. L'oltranaturale della poesia biblica è di un genere affatto diverso. Ivi vedi una seconda Providenza, visibile e palpabile, simbolo e compimento di quell'altra che governa arcanamente gli affari degli uomini. Questa straordinaria Providenza colpisce la fantasia non meno che la ragione, sia perchè si mostra ne'suoi subiti e terribili effetti, quali sono le ruine

miracolose delle città e dei regni pennelleggiate dai profeti, e perchè si vale spesso del ministerio delle creature nelle sue operazioni. Gli angeli buoni e rei sono enti sopramondani dei quali la rivelazione sola può attestar l'esistenza; ma come creati, sono suscettivi di acconcia forma poetica, lieta o paurosa, secondo l'indole e l'ufficio loro. E hanno verso le fizioni di cui il paganesimo popolò l'universo, le stesse attinenze che la storia verso la mitologia e la religione primitiva e rivelata verso l'emanatismo e il panteismo delle età seguenti. E benchè da qualche parte siano esteticamente inferiori alle altre immaginazioni, sovrastanno dal lato morale in bellezza, e sono più acconci, per la semplicità della forma, a partorire il sublime. Qual è la pugna omerica che sia per grandiosità comparabile al celeste conflitto di Lucifero e di Michele? Perciò, se la poetica gentilesca prevale talvolta nel Bello, scapita sempre nel sublime, che vi è raro e di bassa lega, nè mai comparabile a quello dei sacri scrittori. Il sublime di Omero può essere agevolmente mutato in ridicolo; perchè il suo Giove non può sequestrarsi dall'antropomorfismo nè da quel corredo poco serio che l'accompagna negli altri luoghi del poema e nella nostra immaginazione. All'incontro il tratto sublime di Mosè, citato da Longino, non è capace di parodia, perchè il Creatore non è rappresentato sotto alcuna forma sensibile, ma si vede e sente solo nell'effetto, che è visibile, immenso, e quindi sublime.

L'oltranaturale si congiunge col naturale nei componimenti estetici, come il sensibile coll'intelligibile, il noto col misterioso, mediante quella unità e individualità

fantastica che abbiamo sopradescritta. Le qualità di cui constano gli enti sopramondani, debbono in parte conformarsi alla natura, in parte differenziarsene; e siccome il solo tipo naturale di una forza libera, intelligente e organica che ci sia noto in concreto è quello della nostra specie, le creature sopramondiali di cui popoliamo il mondo fantastico, vogliono essere foggiate sul modello umano modificato per eccesso o per difetto in guisa che lo somiglino senza pareggiarlo, e sottostandogli o soverchiandolo ne differiscano. Al di sopra dell' uomo l'immaginazione degli antichi pose molti esseri variamente denominati che si riducono al concetto del semideo; il quale è un uomo moralmente e fisicamente aggrandito e partecipe delle qualità divine: al di sotto vi sono i bruti, e quelli in ispezieltà che per la conformazione organica, la maggiore sensibilità e la minor forza dell' istinto, si accostano di più alla nostra natura. Iddio e il bruto sono adunque i due concetti estremi e appartenenti all' ordine delle cose reali da cui la fantasia piglia l' elemento fuorumano onde si serve per incarnare le sue fizioni. Ma l'elemento fuorumano non può diventare estetico e concorrere al componimento degli esseri oltranaturali, se non è fuso e contemperato coll'elemento umano sì fattamente che formi con esso un sol tutto individuale, dotato di anima e di vita. In questa animazione e individuazione degli esseri fuor di natura consiste il sovrano magisterio dei poeti e degli artefici, per ciò che spetta a tal maniera di lavoro. Mi par di trovarne, quanto all'eccesso, un mirabile esempio nella Beatrice di Dante, nel Mosè del Buonarroti, nel San Girolamo del Domenichino, in molti dipinti del Sanzi:

e sono inclinato a credere che non altrimenti fossero modellati il Giove famigerato di Fidia e l'Alessandro di Lisippo. Quanto al difetto, lasciando stare molti iconismi degli antichi in cui l'uomo e il bruto, il bruto e il dio sono maestrevolmente uniti, secondo il dogma fondamentale degli emanatisti, ma che parlavano solamente ai sensi, stupendo mi pare il Polifemo di Omero, e non inferiori il Caligorante e l'Orco del Boiardo e dell'Ariosto. I quali enti fantastici la ragione e l'esperienza ti dicono che non si danno in natura; e tuttavia li vedi vivi e atteggianti con sì perfetta naturalezza, che giureresti dover trovarsi in qualche luogo e non potere esser fatti di altra maniera; segno infallibile di estetica perfezione. Il Shakspeare accostò l'uno all'altro i due tipi e mise in rilievo ciascuno di essi coll'aiuto del contrapposto, ritraendo a maravigliosa evidenza l'uomo angelico e l'uomo bestiale nell'Ariele e nel Calibano della Tempesta. Ma il riuscire in queste ideali fatture non è dato che agl'ingegni più straordinarii: spesso i valenti non toccano il segno. Così il Mefistofele del Fausto non è che un uomo, ingegnoso certo e malizioso per lo meno quanto l'autore; il suo riso, l'ironia è scellerata, ma non sovrumana, e assai meno diabolica di quei cachinni infernali che lo Scott dipinge in una novella dell'Antiquario: non sapresti insomma che è diavolo, se la tradizione popolare e gli effetti non te lo dicessero. La stessa critica può esser fatta all'Abbadona del Klopstock, che non è già un angelo, ma un semplice mortale; fizione bella e commovente, benchè male innestata al cristianesimo e aliena dalla dottrina ortodossa.

Ciò che ho detto dei personaggi fuornaturali si vuole egualmente applicare agli eventi dello stesso genere. I quali debbono combinarsi e intrecciarsi cogli accidenti ordinarii per forma, che facciano con essi tutto un corpo a tenore del reale universo, in cui il naturale e il sovrannaturale concorrono a comporre una sola armonia. L' artificio di questa unione prescritta da Orazio col suo celebre *nec Deus intersit* spicca nell' Iliade di Omero; dove il conserto degl' iddii e degli uomini, del cielo e della terra in una sola azione è intessuto e conservato da capo a fondo con quella maggior perizia che dal tema si consentiva. Ma nei poemi gentileschi l' errore dell' emanatismo, avendo viziata la ragione, corruppe anche l' arte, che dee essere un riverbero di quella, e introdusse una contrarietà fra la favola ed il vero che pregiudica all' effetto delle fizioni immaginative, e sovrattutto della poesia. L' unione perfetta del naturale e del sovrannaturale in un solo Cosmo non si rinviene che nel concetto cristiano; il quale, dandoci la chiave del reale e dello scibile col dogma rinnovato della creazione, ci svela il modo in cui la natura e la grazia muovono da un solo principio, mirano a un solo fine, si accompagnano e si aiutano nel loro progresso. Quindi è che il fato, il capriccio e l' assurdo vengono del pari esclusi dalla poetica cristiana, senza che l' indirizzo verso un fine e la regolarità del tutto nocciano a quella libertà individua, a quelle sciolte e spontanee movenze, che ai lavori dell' arte si richieggono. Tanto che si riproduce nell' estetica quel misterioso accordo fra l' arbitrio umano e gl' influssi divini, con cui il Cristianesimo ha risoluto il problema

che fece in ogni tempo la disperazione dei filosofi. La qual concordia risplende nelle opere del Tasso e del Milton, ma specialmente in Dante e in alcuni drammatici spagnuoli, nei quali tutti non si sa se debbasi più ammirare la libertà dell' ingegno, o la corrispondenza delle sue fatture coll' unità armonica dell' universo.

Il principio razionale del maraviglioso, sotto le due forme estetiche che può rivestire, risulta a rigor di logica dalla formola ideale. Il primo membro della quale costituisce l'intelligibile assoluto, che travasandosi nell'ultimo termine, mediante il momento interposto della creazione, diffonde su tutte le cose quella luce obbiettiva che le rende pensabili e si chiama evidenza. Ma la luce intellettuale a rispetto nostro è intorniata di tenebre, e gli oggetti apprensibili sono a guisa di punti luminosi che brillano in un campo oscurissimo. Quindi ne nasce il sovrintelligibile subbiettivo, e la realtà obbiettiva che gli corrisponde, l' essenza. L' essenza (reale, non razionale) è un' incognita obbiettiva che si riproduce nei tre membri della formola, ed è come l' ombra che ne accompagna la luce; ma l' oscurità è più grande nel termine intermedio, come quello che risulta dall' impenetrabile essenza degli estremi e la riflette doppiamente. Di qui procede il mistero naturale che la filosofia dee riconoscere, ma non può dichiarare in nessun modo, e di cui il mistero rivelato è una vera, benchè imperfetta e parziale, manifestazione. Ora il sovrintelligibile, passando dal dominio della ragione in quello della immaginativa e pigliando un'apparenza sensibile, dà luogo al concetto estetico del misterioso che è

TAYLOR INST. OXFORD

l'incognita e l'essenza delle cose poeticamente effigiata. Ma se l'essenza durasse nella sua nativa impenetrabilità, non potrebbe rappresentarsi sotto una forma fantastica: a tal effetto fa d'uopo ch'ella esca alquanto da' suoi impenetrabili recessi e si mostri almeno di sbieco e quasi per la trasparenza di un vetro o l'ingraticolato di una finestra. Perciò il sovrintelligibile non può diventare estetico se non per via di rivelazione, come il gran misterio negativo della natura non può divenir positivo, ed essere argomento di fede, se non mediante le illustrazioni di un lume superiore. La rivelazione che rischiara la ragione dell'uomo, si fa per mezzo della parola religiosa: quella che riguarda la fantasia, si effettua per opera della parola estetica, che può essere di suoni, di moti, di figure, di colori; ma è sempre un conserto di segni che adombrano all'immaginativa ciò che eccede la sua potenza. Così il pittore fa presentire l'incomprensibilità delle cose con quelle ombre, que'riverberi, quel chiaroscuro, quei lontani, quei fondi, quegli scorci, quel digradare e sfumare delle tinte, in cui la vista si perde, e l'indefinito desta l'idea dell'infinito, come l'acume della mente discorrendo per la schiera delle intellezioni imperfette di cui è capace, si smarrisce in fine nella profondità dell'essenza. E veramente gli occhi e gli altri sensi sono per rispetto al misterioso estetico ciò che è l'intuito intellettivo riguardo agli arcani razionali; e nei due casi il mistero risulta dallo sforzo vano della facoltà subbiettiva per passare dalle proprietà alla sostanza, dalla corteccia al midollo, dal difuori al didentro del suo oggetto, e sviscerarne appieno la recondita e inaccessa natura.

Il misterioso interviene nel Bello e nel sublime, ma in grado e modo diverso. Nel sublime predomina ed è il principale; tanto che se mancasse, il sublime verrebbe meno. Nel Bello all' incontro non può prevalere senza annullarlo, e benchè temperatamente usato ne accresca l'effetto, è tuttavia sempre un semplice accessorio, perchè la bellezza è in sostanza lo splendore diffuso sopra un'apparenza sensata da un tipo intellettuale. All' incontro la radice del sublime è riposta nell' infinito, che, trapassando le forze della fantasia e di ogni altra facoltà creata, sforza lo spirito a cercare un rifugio nel sovrintelligibile e a riconoscere la propria insufficienza dall' intima natura delle cose. Siccome però ogni oggetto finito arguisce l'infinito, e ogni intelligibile un sovrintelligibile, anche il Bello si associa volentieri col misterioso e se ne rifà. Il divario che corre anche qui fra il sublime e il Bello risponde al grado occupato dai loro correlativi ontologici nella scala ideale, giacchè il sublime risedendo nel secondo membro della formola, dove il sovrintelligibile prevale di gran lunga per la ragione dianzi accennata, il misterioso estetico dee meno connettersi col Bello che col sublime. Il sovrintelligibile inoltre è radicalmente subbiettivo, e non acquista un valore obbiettivo che mediante un' operazione particolare dello spirito [1]. La stessa proprietà si rinviene nel misterioso della fantasia, il quale pullulando dall' indefinito è opera dello spettatore anzi che della natura o dell' artista; imperocchè, se bene in ogni caso il concetto estetico sia fattura di chi lo contempla, l'azione

[1] *Introd. allo stud. delle filos.*, loc. cit.

riproduttiva della fantasia è determinata dall' oggetto naturale e artificiale che le sta innanzi ogni qualvolta i contorni di esso sono distinti, compiuti, precisi; il che ripugna a quell' indefinito da cui emerge il mistero dell'immaginativa. Ivi adunque lo spettatore (e dicasi il medesimo del lettore o dell' uditore, se si tratta di poesia, di eloquenza, di musica) è costretto a supplire dal canto suo a ciò che manca dal lato dell' oggetto e non può essere espresso dalla natura nè dall' artefice, ma solo accennato in modo imperfettissimo. La fantasia gode adunque a questo proposito di una libertà particolare, ma vuol essere fornita di maggiore efficacia, come quella che, se è meno impedita, è altresì meno aiutata nel suo operare, e perde in sussidii estrinseci ciò che acquista in indipendenza. Quindi è che per gli animi impoetici e inetti naturalmente a creare negli ordini della immaginativa, la qualità estetica meno sentita e gustata è quella del misterioso. L'indefinito adunque, obbiettivo dal canto della ragione per via di discorso e non d' intuito, è subbiettivo rispetto all' immaginazione che lo crea per adempiere i difetti e colmar le lacune dell' oggetto rappresentato. Quando leggiamo, verbigrazia, Omero, le sue parole ci mettono innanzi una sola parte degli obbietti e lasciano le altre nell' ombra; giacchè il poeta può idoleggiare assai meno compitamente le sue idee del pittore e dello scultore. Ora questa parte non descritta delle cose è come un foglio bianco, un campo vacuo, in cui la fantasia nostra può vergare i suoi caratteri, distendere i suoi colori, e foggiare quelle imagini perplesse e indeterminate che tanto la dilettano. La fantasia di chi ode o legge lavora di conserva

con quella del poeta: questi suggerisce la forma finita, quegli crea da sè l'indefinita: il lavoro estetico e il piacere che ne risulta sono la doppia prole di questo accoppiamento.

Il secondo membro della formola ci porge il concetto del sovrannaturale che è di due specie, cioè assoluto e relativo. L'uno risulta dal concetto della creazione assolutamente considerata; la quale essendo l'effettuazione libera di un ordine contingente, arguisce un principio superiore che produca e determini il suo effetto in virtù di una libera elezione. L'altro nasce dall'idea di una creazione seconda e diversa che, consertando i suoi effetti agli ordini della prima, muta o sospende qualcuno di tali ordini; tanto che le opere di questa seconda creazione sovrastando all'altra, importano un nuovo concorso della virtù creatrice, e sono sovrannaturali verso le leggi della prima il cui complesso costituisce la natura. La storia ci attesta la realtà di questa doppia creazione, e la ragione filosofica ce la dichiara, additandoci nell'ultima l'instaurazione e il compimento della prima. Imperocchè l'una comprende la realtà dei fenomeni naturali e la cognizione delle verità razionali; le quali due cose non bastando a sortir l'intento proposto all'ordine morale dell'universo, nè a ristorare quest'ordine alterato dalla colpa, richieggono un intervento novello della potenza creatrice che, supplendo coi prodigii ai fenomeni e coi misteri all'evidenza, emendi i disordini introdotti e adempia lo scopo finale del mondo [1]. L'oltranaturale

[1] *Introd. allo stud. della filos*, L. 1, Cap. 6 e 8.

poetico e fantastico ha dunque la sua radice intellettiva nell'idea di creazione; la quale costituendo il sublime, ne segue che l'oltranaturale, quando si considera nella forza infinita che lo produce, al sublime principalmente appartiene. Che se si risguarda semplicemente come un successo contrario alle leggi e agli eventi naturali e ordinato secondo un altro tipo, senza risalire alla sua causa infinita, esso non è sublime, ma bello; o se non è bello in sè stesso, conferisce per via del contrapposto al risalto della bellezza. Il portento fantastico, intrecciandosi colle rappresentazioni naturali, aiuta la varietà e produce la meraviglia, senza indurre alcuna dissonanza; tanto più che negli ordini della fantasia svincolata dalle leggi della vita reale, ciò che è oltre natura ha sembiante di naturale in quanto rappresenta un ordine di cose che è bensì inconsueto, ma intrinsecamente possibile. Nello stesso modo il prodigio reale nella storia della religione trae la sua filosofica credibilità dal non indurre alcuna ripugnanza assoluta, e dalla sua stretta convenienza col fine morale degli spiriti creati e coll'intento supremo dell'universo.

CAPITOLO SESTO

CAPITOLO SESTO

DEL MODO IN CUI LA FANTASIA ESTETICA SI PUÒ DIR CREATRICE DEL BELLO

Accostiamoci ora alla quistione dianzi proposta, e cerchiamo qual sia il genere di causalità che compete alla fantasia nella produzione delle sue opere, non già in quanto queste vengono effettuate in una materia esteriore per mezzo dell' arte, ma in quanto riseggono nella fantasia stessa. Il lavoro estetico può esser bello o sublime, e nei due casi accoppiarsi al meraviglioso sotto le due forme in cui questo si manifesta. Ciascuno di tali quattro componenti consta di un intelligibile e di un sensibile somministrati

alla fantasia, l'uno dalla ragione e l'altro dalla facoltà sensitiva. La fantasia è in commercio colle altre potenze, e in grado di aggiudicarsi e usufruttuare le loro dovizie, mercè l'unità psicologica e la semplicità ontologica dell'animo umano, in virtù delle quali gl'intelligibili e i sensibili si riflettono nella immaginativa e si connaturano alla sua indole. La fantasia estetica non è solo rinnovatrice, ma combinatrice delle impressioni ricevute, componendole a suo talento; ella è di più creatrice, aggiungendo a quelle un elemento suo proprio, non accattato altronde, ma germinante dalle sue viscere. Il quale è la sussistenza, il supposito, l'individualità fantastica, in cui si accozzano i sensibili e gl'intelligibili, onde comporre una tale unità che non ha seggio fuori della stessa immaginativa. L'officina in cui i fantasmi si lavorano, e la scena in cui riseggono e operano, sono fabbricate dalla fantasia stessa, secondo il magisterio dianzi descritto. Questa facoltà è dunque autrice: 1.° di un contenente fantastico, cioè di un luogo e tempo ideali, rivestiti di una forma sensibile, nei quali ella colloca le sue fatture; 2.° di un contenuto fantastico egualmente, cioè di certe individualità immaginarie onde ella popola quel suo teatro, dando loro attitudine e moto, o facendo loro esercitare certe azioni. In questo doppio componimento ella è creatrice in ordine alla vita individuale di cui informa i suoi concetti; ma è solo riproduttrice e combinatrice rispetto agli elementi che pone in opera, quasi materiali greggi del suo lavoro. E ciò ha luogo non solo nel poeta, nell'oratore, nell'artista, ma eziandio nei semplici uditori o spettatori, per la ragione che si è pure accennata.

L'azione riproduttrice, combinatrice e creatrice della fantasia non appartiene in proprio a questa potenza, come ad una facoltà speciale, ma a quella generica attività che rampolla dall'intima sostanza dello spirito e fa di esso una vera forza. Questa attività una e semplicissima, ma riverberante in tutte le facoltà umane e pigliante tanti aspetti diversi quante sono le ragioni di ciascuna di esse; questa attività, dico, senza la quale nè l'intelletto potrebbe intendere e giudicare, nè la memoria ricordarsi, nè l'arbitrio deliberare e pigliare un partito, diventa fantasia in quanto si applica alla formazione di quegli esseri mentali *sui generis* che si chiamano fantasmi o tipi fantastici. La fantasia non è la volontà, che presuppone l'esercizio dell'intelletto, non potendosi volere quel che non è prima inteso; laddove l'immaginativa non è preceduta dalla notizia di quegli enti fantastici che fuori di lei non sussistono, nè possono venir conosciuti prima di essere creati. Ella dee certo possedere anticipatamente la contezza dei tipi intelligibili e degli altri estetici componenti che da lei non derivano; ma sia che questi elementi non si trovino che disgregati, come accade al creatore di nuove bellezze; sia che si rinvengano riuniti dalla natura o dall'arte nel mondo di fuori, l'uomo non può godere del tipo fantastico se non in quanto lo fa o rifà dentro di sè; onde la creazion del fantasma non può mai essere preceduta dalla cognizione di esso. Insomma l'essenza delle opere immaginative consistendo nel componimento del tipo fantastico, la conoscenza di esso non può essere anteriore all'esercizio della fantasia, come l'effetto non può precorrere alla sua cagione.

Il che non è già proprio della virtù fantastica, ma comune a tutti i rami dell'attività, qualunque sia la lor condizione e il modo speciale del loro esercizio. L'attività umana si dee considerare in due momenti distinti, cioè nell' atto primo e nell' atto secondo. L' attività nell' atto primo piglia possesso del suo oggetto; nel secondo sovra di esso si esercita. Egli è chiaro che l'attività secondaria senza l'altra non può aver luogo; imperocchè, come mai lo spirito potrebbe esercitarsi sovra di un oggetto, se già nol possiede? E come possederlo, se non per un' azione non preceduta da alcun'altra? Così, esempigrazia, la riflessione, che è l' atto secondo dell' intelletto, presuppone l' intuito che ne è l'atto primo, nè può stare senza di esso. L' intuito afferra direttamente e immediatamente il concreto della formola ideale che contiene virtualmente ogni realtà accessibile allo spirito: la riflessione, travagliandosi su questi dati intuitivi, dà loro la forma dell' astrazione, e trae i principii secondarii, i dati, i metodi, i corollarii della filosofia in particolare e della scienza in universale contenuti in quel primo principio proprio dell'intuizione. Ma certo l'atto primo dell'intuito, appunto perchè è primo, non è preceduto nè indirizzato da cognizione veruna. Il che interviene egualmente all' atto primo della immaginativa nella composizione del tipo fantastico.

Se la fantasia non è guidata da previa cognizione, seguita che la sua azione non sia sostanzialmente libera, ma fatale. Dico sostanzialmente, cioè nell' atto primo della creazione estetica; imperocchè l' atto secondo, mediante il quale il tipo conceputo si tragitta nella materia propria

dell'arte, richiede il concorso dell'intelletto e dell'arbitrio. La concezione e l'esecuzione del tipo fantastico sono, rispetto all'immaginativa, quello che l'intuito e la riflessione verso la facoltà conoscitrice. Ma se il poeta e l'artista sono liberi nello esprimere colla parola, col pennello, collo scarpello i loro concetti, e dall'uso che fanno di questa libertà dipende in gran parte la perfezione dell'opera esteriore, cioè la sua corrispondenza col tipo, non si può già dire altrettanto dell'atto primo con cui l'estro crea esso tipo nel teatro interiore della fantasia. Se ciò non fosse, gli sforzi e la tenacità del volere supplirebbero a un totale difetto di natura, e ciascuno potrebbe a suo talento riuscir nelle arti e nelle lettere eccellente. Ma chi è che creda potersi procacciare l'ingegno estetico se non ne ha almeno il germe? E anche rispetto a coloro che posseggono questo germe e lo hanno educato, quanti non sono i momenti della vita nei quali, per la disposizione momentanea dello stato organico o per altra causa, la vena immaginativa languisce e, qualunque industria si adoperi, qualunque conato si faccia, non riescono a destarla? Ma un'attività fatale non può essere governata dal capriccio e dal caso; nomi vani e nulla esprimenti fuor che la nostra ignoranza. Ella è dunque mossa da una necessità non già esteriore, violenta e coattiva, ma interiore, spontanea, rampollante dal suo proprio seno, che è quanto dire della natura intima e dalle viscere dello spirito. Egli è in questo senso che, pigliando la voce di libertà largamente, come si usa talvolta nelle scuole, per esprimere l'immunità da ogni esterna coazione, si può affermare che l'ingegno del poeta e dell'artista è libero nell'atto primo; cioè in quanto si muove

spontaneamente e non riceve di fuori il suo impulso. L'ingegno estetico è autonomo in ordine alle cause naturali, perchè le sue ricchezze non sono avveniticce ma natie, e le sue operazioni sono prodotte dalla sua natura e governate dalle sue proprie leggi.

La fantasia non potrebbe concepire in sè stessa il tipo fantastico, e tampoco partorirlo nel mondo dell'arte, se non fosse una forza che lo contiene potenzialmente in sè medesima. Operando, ella non fa che ridurre all'atto ciò che prima aveva in potenza, secondo la natura di ogni forza creata; giacchè il creare propriamente, cioè il dar l'esistenza a ciò che in nessun modo preesiste, è privilegio della forza infinita. Il passaggio del tipo fantastico dallo stato potenziale allo stato attuale è governato da una necessità spontanea e intrinseca allo spirito. Ma qual è la ragion sufficiente di questa necessità? La quale non essendo apodittica, assoluta ed escludente la possibilità del contrario, la sua ragione non può risedere in esso spirito, o in altra cosa contingente e creata, nè appartenere al giro delle esistenze. D'altra parte lo spirito non potrebbe elicere il tipo fantastico se potenzialmente nol contenesse, nè contenerlo in modo virtuale se non l'avesse ricevuto; giacchè l'atto primo della fantasia attua il tipo, o vogliam dire crea la sua attualità, ma non crea il suo germe e la sua virtualità preesistente. L'origine del tipo potenziale e la necessità spontanea della sua attuazione interiore ci costringono di uscir dell'uomo, di risalire a un principio sovrumano e sovramondano per trovar la ragion sufficiente del germe estetico e della sua esplicazione. Or qual è

questo principio se non la Causa prima da cui non solo la fantasia ma ogni attività originalmente deriva? L'immaginazione adunque riceve i tipi virtuali ch'ella va esplicando e quelle leggi spontanee ma fatali secondo cui esercita le sue potenze, dalla Cagion prima che le diè l'essere e le infuse i semi prolifici di cui è dotata. Iddio, creando l'animo umano, non trae dal nulla una vana e insussistente astrattezza, una cosa morta, ma una sostanza concreta e determinata, una forza governata da certe leggi, e ricca di quelle sementi ch'ella dee schiudere successivamente e condurre a maturità, a perfezione. Or, siccome ogni forza è sempre più o meno viva, siccome ella consiste in un conato, in un moto iniziale, senza di cui non sarebbe forza, perciò l'atto creativo di Dio dà il primo moto e il primo impulso a tutte le potenze create. Quell'attività prima di cui si è discorso, non è dunque prima a rigor di termini; o piuttosto, è prima nell'ordine finito e secondario delle esistenze e rispetto alle cause finite, ma è seconda verso la realtà in universale e rispetto alla Causa prima e infinita. L'azion divina, che attua le potenze mentali, è quella stessa che le crea e, creandole, ferma e stabilisce le leggi del loro esplicamento; è un'azione intima, infallibile, soave, che compenetra la natura dello spirito, ne pervade l'essenza e le proprietà più riposte. Perciò l'efficacia causante del primo motore si accorda colla stessa versatilità dell'arbitrio, non che colle altre potenze; nè l'atto creativo potrebbe in alcun modo intendersi se fosse estrinseco alle cose create, e se ogni menoma entità di esse non fosse un effetto di tale atto. Dunque medesimamente la spontaneità della fantasia non periclita

o scapita per guisa veruna della sua sudditanza verso l'imperio universale e sopramondano della Causa prima.

Dalle cose discorse apparisce in qual senso dir si possa dirittamente che il poeta, l'oratore, l'artista sono creatori. Non solo si dee rimuovere da questa voce applicata all'ingegno umano ogni idea di creazion sostanziale; ma gli stessi modi in cui consistono i fenomeni estetici non si possono dir creati dalla fantasia se non come da un agente secondario che trae d'altrove la sua virtù. E di vero, come mai una facoltà può operare ordinatamente senza intendere un fine e indirizzarvisi? E come l'intelligenza del fine può precedere l'atto primo dello spirito, essendo l'effetto di tale atto? Nè gioverebbe il dire che l'immaginazione si muove per impulso instintivo, cioè per una movenza cieca, non preceduta nè guidata da conoscimento, come i bruti che non usano ragione. Imperocchè, in primo luogo, questa non sarebbe una spiegazione; chè l'istinto è una potenza oscurissima, e non si può dichiarare un fenomeno recondito con un altro ancora più occulto. In secondo luogo, l'istinto non si può ammettere meglio che la immaginativa, se la successione ben regolata dei moti istintivi non si considera come prodotta da una somma ragione; e in tal caso l'istinto ci riconduce alla Cagion prima. Per questo rispetto la fantasia umana è veramente nello stesso caso della potenza istintiva; imperocchè la ragione e la sensibilità non potendo da sè sole ingenerare i fantasmi, uopo è che ci concorra l'immaginazione per produrre ciò che v'ha di proprio e di speciale nel tipo fantastico; la quale vuol essere indirizzata

al suo termine da un agente sovrumano sapientissimo e potentissimo, che supplisca al difetto della cognizione nostra. L'estro del poeta, del dicitore eloquente, dell'artista, è dunque una vera inspirazione divina negli ordini di natura, e il poeta ha potuto dire con verità:

Est deus in nobis: agitante calescimus illo.

Quindi è che il primo concetto estetico, il fantasma tipico, nel rappresentarsi alla mente dell'artista, gli apparisce come cosa nuova, inaspettata, vegnente non si sa donde, che lo riempie di meraviglia e di stupore. Imperocchè, se bene il fantasma scaturisca dai penetrali dello spirito, e questo esulti vedendolo, come una madre che si bea contemplando la propria imagine nel portato delle sue viscere; tuttavia egli ignora come la fantasia abbia lavorato quel parto che esce improvvisamente alla luce, e sa d'altra parte che senza gl'influssi di una causa superiore non avrebbe potuto produrlo. La quale ignoranza della coscienza si stende a tutte le nostre operazioni, in quanto uscendo dal giro del sentimento e della nostra causalità secondaria, appartengono all'atto assoluto e creativo.

Egli è d'uopo guardarsi con gran cautela dal confondere le occasioni colle cause e le cause seconde colla Cagion prima, quando si discorre dei fenomeni in universale, e specialmente dei fenomeni psicologici. Allorchè si afferma che il Creatore è il primo principio dei concetti estetici, non si esclude il concorso delle cagioni secondarie e cooperative che riseggono nell'uomo, ma non

si rimuovono nè anco le occasioni concomitanti dal lato della natura e dell' arte esteriore. Imperocchè è cosa indubitata che l' aspetto e lo studio delle bellezze naturali si ricercano per educare la fantasia e metterla in grado di produrre; e che similmente l' arte genera l' arte, destando i valorosi ingegni, perfezionandoli e invitandoli a nobile emulazione. Ma questi sussidii estrinseci sono cause occasionali, non efficienti; onde tutte le maraviglie naturali e artificiali del mondo non potranno mai inspirare una bella ode o un gentile dipinto a chi non sia da natura disposto a essere poeta o pittore. La vera cagion seconda del Bello è dunque l' ingegno umano, inetto ad attuarsi senza l' impulso del suo fattore. Platone accennò a questa dottrina colla sua teorica del delirio e del furore poetico, esposta nel Fedro e nel Jone. In quest' ultimo dialogo (il quale, se non è di Platone, è certo di un Platonico), l' autore tocca il fatto psicologico dell' estro che si travasa di un uomo in un altro, dall' artista nel popolo, e lo simboleggia mirabilmente con una catena magnetica composta di quattro anelli, che sono la Musa, il poeta, il rapsode e gli uditori. Havvi infatti una simpatia immaginativa (conforme alla morale) che lega insieme gli uomini; havvi un' affinità delle fantasie in virtù della quale le impressioni estetiche che uno riceve si comunicano agevolmente agli altri mediante il veicolo della parola, come la luce, il calorico, l'elettricità e certe qualità giovevoli o nocive alla vita organica si tragittano col mezzo dell' aria, o colla fregagione, o col semplice contatto dei corpi. E come spiegare altrimenti quegli andazzi di poesia e di belle arti che invalgono in alcune epoche particolari, se non mediante

l'efficacia che hanno i grandi esempi a risvegliare gl'ingegni addormentati, e a destar in essi la vena dell'immaginare, che altrimenti sarebbe stata sepolta? Certo altre cagioni concorrono a produrre que' secoli beatissimi; ma il volerli unicamente derivare, come altri ha fatto [1], dal favore, dal lucro e simili cagioni ignobili, mi pare una specie di sacrilegio. Un grande ingegno, come Valmichi, Omero, Dante, il Shakspeare, è talvolta bastevole a generare molte famiglie e generazioni di sommi scrittori e a mettere in luce tutta quanta la letteratura di una o più nazioni. Se la scoltura italiana è oggi così in fiore e vanta i nomi di un Bartolini, di un Thorwaldsen, di un Tenerani e di altri valentissimi che rinnovano i tempi gloriosi dell'antica Grecia, non se ne dee saper grado al grande esempio del Canova? Questa simpatia estetica è altresì la cagione per cui gli uomini destituiti di forte fantasia e inetti a crear da sè soli, sono abili tuttavia a gustare gli altrui componimenti, riproducendoli seco medesimi colla scorta del modello esteriore. I Greci antichi, si suol dire, e specialmente gli Ateniesi, erano un popolo di poeti e di artisti; il che è vero, non in quanto i sommi, che sono sempre rarissimi, fossero molti, ma in quanto i pochi insigni di quel popolo privilegiato bastavano a educare il sentimento universale, abilitandolo a portare un retto giudizio sulle opere dell'arte e degli scrittori. In tutti i casi però il primo anello che fa vibrare la catena estetica, è la Musa, quasi mano di sonatore industre che imprime i tremiti armonici nelle musiche corde. Or che cos'è la Musa, secondo lo

[1] Pecchio.

stile essoterico di Platone, se non la Cagion prima, non già considerata nella sua semplicità e purità razionale, ma coniugata con un principio cosmico e celeste, giusta la dottrina degli emanatisti orientali? La Musa esercita per questo rispetto nel mito platonico un officio simile a quello dei Ferveri nella mitologia iranica. Il Fervero dell'Avesta non è già l'anima preesistente, secondo il parere del Tychsen, nè una entità sostanziale, come vuole il Faeshe, nè il mero intelligibile o sia l'Idea platonica, giusta l'opinione dell'Anquetil, dell'Adelung, del Keukler e di altri [1]. Bisogna distinguere nel Fervero il simbolo dalla cosa simboleggiata; la quale non è già, al parer mio, il mero tipo intelligibile, cioè l'idea nel senso platonico, ma il tipo fantastico nel suo atto primo in quanto è il termine immediato dell'atto emanativo, conforme ai principii del panteismo poetico di Oriente. Perciò la nozione del Fervero si connette con quella della causa emanatrice che comincia a estrinsecare il tipo intellettuale, come fantasma, e lo rappresenta all'immaginazione prima di dargli un sembiante materiale e renderlo accessibile ai sensi del corpo. Il Fervero è il Bello stesso, come risedente nella fantasia divina e dotato di vita e d'invidualità fantastica; è l'idea, che uscita dalla mente pura e universale e non ancora entrata nella materia che dee informare, si trova in quello stato perplesso che tramezza fra l'intelletto e il senso, fra l'intelligibile e il sensibile, e partecipa dei due estremi. Egli è

[1] *Comm. soc. scient. Gotting.* ad an. 1791-92. Part. 3, p. 149, 150. — ANQUETIL, *Zendav.* Paris 1771, T. I, Part. 2, p. 83, not. 6. — *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, T. III, p. 619-623. — FAESHE, *De ideis Platonis*, Lips. 1795, p. 42, 43.

spirituale, ma tiene del corporeo, perchè l'immaginazione riproduce le cose materiali e sensibili; è rivestito di persona, perchè esprime l'individualità mentale delle creature fantastiche; è oggetto di culto religioso, perchè è un modo della sostanza emanatrice più puro degli uomini e degli altri esseri terreni; e quindi parla ai mortali nella bella e tenera preghiera dell'Avesta, ritradotta da un illustre orientalista francese [1]; ma non è eterno, nè immutabile, nè immortale, e partecipa alla sorte caduca delle cose che il rappresentano, perchè è un fantasma e non un'idea. Non ogni oggetto ha il suo Fervero, ma solo gli esseri più eccellenti, come gli uomini, il divino Onover, la perfettissima delle tre leggi iraniche, cioè quella di Zoroastre, e il delizioso Iriene (Iran), paradiso del mondo; perchè il Bello perfetto non è oggi comune a ogni specie di cose, e il Fervero corrisponde all'ideale dei filosofi moderni. Quindi, benchè perituri e simili di fato agli oggetti terreni che furono esemplati sovra di essi, i Ferveri si accostano alla perfezione più delle loro copie, riseggono in una regione più eccelsa ed amena, vanno sciolti da ogni grossezza di compage corporea, e si veggono effigiati sulle sculture di Persepoli e delle contrade vicine in maestoso contegno, campati in aria, spesso alati, con forme delicate e graziose, in atto di tranquilla e serena contemplazione [2].

[1] *Journ. asiat.*, 3. série, T. X, p. 240-246.

[2] Ved., oltre gli aut. cit., il Sacy, *Mém. sur div. antiq. de la Perse*, Paris, 1793, p. 267, 268; il Creuzer, *Relig. de l'antiq.*, trad. par Guigniault, Paris, 1825, T. I, p. 326, 327, 702; l'Heeren, *De la polit. et du comm. des peup. de l'antiq.*, trad. par Suckau, Paris, 1830, T. I, p. 255, 281, 282, 283; e le tavole figurate dell'Hyde e del Ker Porter.

Quando l'uomo, secondo operatore, crea il mondo fantastico, egli procede imitando il primo movente di cui è l'imagine imperfetta e finita. La sua fantasia uscendo dalla quiete della potenza, erumpe nell' espansione del tempo e dello spazio immaginarii, e ammannisce, come dire, il proscenio su cui reciteranno gli attori del dramma. Dovendo ristringere quelle due forme fra certi limiti, ella inganna in qualche modo sè stessa, rimovendo ogni confine troppo preciso e lasciandone incerti e vacillanti i contorni, quasi pareti di una vasta sala rischiarata dalla luce tremolante e moribonda di una lucerna. La quale perplessità di forme adombra e richiama allo spirito l' incomprensibilità dell' essenza e il pelago dell' infinito. Messo in assetto il seggio dei fantasmi, l' immaginativa creatrice chiama i tipi ideali *coi loro nomi*, li fa passare dalla loro mentale semplicità alla sussistenza e realtà fantastica, gli abbiglia a modo di corpi, gl' individualizza, gl' incarna, gli avviva, li fa apparire, muoversi, gestire, parlare, operare sul teatro loro assegnato. Per tal guisa lo spirito umano discorre a imitazione di Dio pei tre gradi della formola ideale, e dopo aver creato nel secondo momento il sublime e il maraviglioso, produce nel terzo il Bello, accrescendone pure il risalto con alcuni tocchi e quasi pennellate di misterioso e d' oltranaturale, mediante il chiaroscuro che vi sparge, e lo straordinario con cui varia e distingue l' indole e le vicende de' suoi personaggi. Siccome però l' uomo è un semplice agente secondario, il suo lavoro, in quanto muove dalla Causa prima, s' immedesima cogli effetti immediati dell' atto creativo. Imperò gli elementi estetici che sono psicologicamente subbiettivi

e fantastici, hanno ontologicamente un valore obbiettivo e razionale, e si confondono col concreto ideale della formola. Conseguentemente lo stesso principio che crea lo spirito umano, infondendovi i semi del suo esplicamento e mettendo in moto le sue potenze, crea pure il sublime e il Bello obbiettivo, attuando la possibilità eterna del tempo e dello spazio, traendo dal nulla le forze create e incorporando in esse i tipi intelligibili delle cose. E stringendo poi in commercio reciproco questi due ordini paralleli, mediante l'unità estrinseca dell'atto creativo (il quale intrinsecamente è sempre uno, ma potrebbe essere moltiplice di fuori) e quella dello universo, facendo dello spirito creato lo specchio della natura e della natura il ritratto delle idee presenti allo spirito, il mondo naturale congiuntamente allo spazio e alla durata che lo contengono diventa estetico agli occhi della fantasia umana la quale, aiutata dagli organi, crea quasi una seconda natura per mezzo dell'arte. Così tutte le opere di Dio convergono verso un solo punto, che è l'unità dell'universo, e tutte le discipline verso una sola scienza, ch'è la scienza prima. L'estetica e le altre dottrine sue sorelle ci appariscono come semplici traduzioni di quella scienza fondamentale e primitiva, e la formola estetica: *l'Ente per mezzo del sublime crea il Bello*, come sinonima della formola ideale, secondo che abbiamo già avvertito di sopra.

Quest'unione armonica del reale e dello scibile, dell'universo e della enciclopedia, m'invita a ricercare le attinenze, che corrono fra la realtà delle cose e la loro bellezza, fra la natura e l'arte, fra l'estetica e la scienza cosmologica.

La distinzione fra il Bello naturale e il Bello artificiale è volgarissima, e io l'ho sinora presupposta, non dichiarata. Ora un ragionamento sul Bello sarebbe troppo imperfetto se non discendesse alla considerazione di quelle due specie e non ne accennasse almeno generalmente le attinenze reciproche. Parlerò adunque con brevità del bello naturale, e passerò quindi all'artificiale con cui porrò fine al mio discorso.

CAPITOLO SETTIMO

CAPITOLO SETTIMO

DEL BELLO NATURALE.

Quando si entra a ragionare per minuto della natura e dell'ordine cosmico, il discorso umano si dee ristringere al globo che abitiamo, perchè la notizia che si può avere delle altre parti del creato è troppo generica e scevra di particolari. La terra è un atomo dell'universo e un semplice individuo, rispetto al sistema generale degli astri e al popolo universale dei mondi e dei soli. La vita totale di essa, come quella di ogni ente individuale e di ogni classe, di ogni sistema mondiale, comprende tre

periodi; cioè l'origine, il progresso e il termine; il primo dei quali, rispetto a essa terra, abbraccia la geogonia o formazione del globo, il secondo la storia, cioè il corso regolare della vita terrestre sotto le leggi stabilite nell'epoca precedente, il terzo la risoluzione e la palingenesia finale delle esistenze che nei limiti terreni si contengono. I pochi lumi che possiamo avere sul primo e sull'ultimo di questi tre spazii ci vengono somministrati dalle induzioni razionali e sperimentali, dalla storia, e sovrattutto dai dettati superiori della rivelazione, la quale ce ne ha insegnato quel tanto che ci bisogna saperne in ordine al nostro fine. La terra ha ciò di particolare, che la sua età mediana fu a principio alterata da un accidente calamitoso che al progresso tramescolò il regresso e turbò l'armonia di tutto il globo. Ella e la specie più nobile de' suoi abitatori ci appariscono nella schiera universale delle intelligenze e dei pianeti, come un individuo infermo e scaduto dalla sua integrità e perfezione primitiva. La fede sola può illuminarci sulle cagioni particolari di un disastro ricordato confusamente dalle tradizioni del paganesimo; ma l'effetto è visibile, palpabile, attestato dalla esperienza di ciascuno in particolare e di tutti in universale. Nè la miseria di un'intera specie di creature è maggior cosa rispetto all'universalità del creato, che la depravazione, i dolori, la morte di un individuo umano riguardo al nostro genere; e se in questo caso i rimedii apparecchiati, le condizioni dell'ordine morale e il tenore totale delle leggi mondane spiegano la permissione del male e l'accordano colla providenza del Creatore; le stesse ragioni valgono nell'altra occorrenza, dove pure soccorre la medicina, e il permesso

del morbo è giustificato dalla natura dell'arbitrio umano e dalla costituzione morale del mondo. Posto adunque che l'ordine divino e primitivo sia stato turbato, l'alterazione ha dovuto stendersi per ogni sua parte e infettare le varie generazioni di cose, proporzionatamente al nesso loro colla cagione principale del disordine. Gli elementi dell'armonia cosmica si riducono a tre, cioè al vero, al bene fisico e morale, ed al Bello, i quali, distinti subbiettivamente, si uniscono nell'oggetto loro, e costituiscono l'ordine del mondo nella sua pienezza. A ciascuno di essi si oppone un difetto correlativo, di alterazione o di mancamento; cioè al vero il falso, al bene fisico e morale il dolore e il vizio, al Bello il deforme. Queste due serie si accompagnano nel corso attuale della vita terrestre, perchè la zizzania non avendo soffocato affatto il seme generoso, le qualità buone e salutari camminano di costa alle ree e nocive, il progresso al regresso, il peggiorare degl'individui e degli stati al loro incivilimento. Quindi ne nasce quello stato di violenza e di pugna che è la condizion naturale del globo che abitiamo, e risulta dalla propension di ogni parte a farsi centro del tutto, sottraendosi al vero principio dell'unità e armonia universale. Il centro legittimo delle cose è l'Idea che, informando l'intelletto e il cuore degli uomini, indirizzando le loro operazioni, riflettendosi sugli oggetti sensibili e armonizzando tutte le forze del mondo, risplende come vero, come bene e come Bello a tutto il creato [1]. Indebolito l'imperio ideale e abbacinato lo splendore

[1] *Introd. allo stud. della filos.*, T. I, p. 266 e seq.

che ne deriva e si diffonde universalmente, le qualità negative che prima si occultavano nel fondo degli esseri come semplici potenze, vennero a galla e produssero attuandosi quel misto e quella vicenda continua di verità e di errori, di piaceri e d'infortunii, di virtù e di colpe, di bellezza e di deformità, di vita e di morte, che è retaggio dell'uomo, e, in proporzione, delle specie inferiori. Il che ripugna all'euritmia perfetta del creato in cui la varietà dee contemperarsi coll'unità, ogni parte accordarsi col tutto e il tutto colle parti. Dante pennelleggiò mirabilmente questo accordo nell'ultima sua cantica, come adombrò nella seconda la perfezione iniziale del mondo e nella prima la condizione in cui è caduto, dappoichè il paradiso deliziano della terra è divenuto quasi un inferno a' suoi colpevoli abitatori.

Il Bello naturale perfetto è la piena corrispondenza della realtà sensibile coll'idea che l'informa e la rappresenta. Le creature, quando uscirono dalla mano di Dio, dovettero esprimere adequatamente il loro eterno esemplare, in modo però proporzionato al principio della loro esplicazione; giacchè il rappresentarle nel loro essere compiuto appartiene all'esito del corso mondano e a quella perfezion finale che si differenzia dalla perfezione primitiva. Imperocchè ogni forza creata essendo volta a esplicarsi, e dovendo trascorrere per una seguenza di stati diversi finchè giunga al suo compimento definitivo, ha un tipo particolare per ciascuna varietà specifica del suo processo; come nella pianta v'ha il fiore ed il frutto; e nell'uomo, la formosità virile si differenzia dalla donnesca e la bellezza matura

ed adulta da quella del giovane, dell'adolescente, del fanciullo. La sapienza increata non ci consente di credere che le forze mondiali, compiuto l'atto primo del loro esplicamento, non abbiano avuta quella perfezione che a tai principii si conveniva; imperocchè nè l'intenzione dell'arte divina potea star contenta a un lavoro destituito di perfezion relativa, nè la materia esser sorda e mal rispondere all'onnipotenza dell'artista. L'uomo degenere, qual è al presente, e la sua inferma civilità non possono addirsi che al dio dei panteisti, non intelligente, non libero, impotente a crear vere sostanze, necessitato a trastullarsi colle apparenze, fatto a similitudine delle creature, destituito di bontà, di santità e di giustizia. Tanto è vero che l'uomo attuale non si può scambiare col primitivo, se si mantengono a Dio i privilegii della sua natura e il Creatore non si confonde colle sue opere.

Dicendo che il Bello naturale perfetto appartiene ai principii del mondo, non voglio già inferirne che fin dal primo istante della creazione ogni cosa sia stata fornita di bellezza. La creazione o piuttosto la formazione e l'ordinamento delle forze create non furono simultanei ma successivi; e Dio avendo fatto il tempo come prima cavò dal nulla le sostanze finite, volle, da libero e sapientissimo artefice, sottoporre alla durata successiva la trasformazione di quei materiali greggi e confusi nell'ordine che veggiamo. L'atto creativo, uno, semplice, immanente in sè stesso, non sortì di fuori compitamente il suo effetto che dopo un volgere di tempi spaventevole alla nostra immaginazione finita, ma di niun conto all'Eterno cui i

secoli ubbidiscono; giacchè Iddio è paziente, perchè eterno, come dice santo Agostino. Per evitare ogni equivoco, bisogna dunque distinguere due periodi nella prima età cosmica, la quale risponde nel suo complesso a ciò che altrove ho chiamato il primo ciclo creativo [1]. Il primo periodo, che fu di apparecchio, precedette i giorni mosaici della creazione, secondo la sentenza professata da alcuni interpreti antichi e cattolici, illustrata recentemente coi moderni risultati della scienza da Guglielmo Buckland [2]; il secondo, che fu di compimento, abbraccia le sei giornate del mondano opificio raccontate dal sacro storico. Nel più antico di questi due spazii, alieno dalla costituzione attuale del globo e accennato nei due primi versetti della Genesi per modo generalissimo, ebbero luogo quelle successive creazioni di esseri organizzati che furono scoperti, rifatti e quasi ravvivati dall' ingegno di Giorgio Cuvier; il quale fu insieme il Newton, il Linneo e il Colombo di un antico mondo oggi spento e sepolto nelle viscere di quello che abitiamo. Tale spazio si suddivide ancora in varie età distinte, mediante la diversità degli strati e la natura delle organizzazioni vegetative e animali che vi corrispondono; ma tutto il periodo si può considerare come un' epoca di travaglio, di rudimento, di lavoro preparatorio, nella quale la natura sotto le mani del sovrano artefice si disponeva ed erudiva a produrre gli ordini presenti e a plasmar nell' uomo il capolavoro delle sue fatture. E siccome la terra non è un orbe isolato, ma fa parte del sistema solare, e il nostro

[1] *Introd. allo stud. della filos*, L. 1, C. 5, Art. 3.

[2] *Geology and mineralogy considered with reference to natural theology*, chap. 2.

sole coi pianeti e colle comete che lo incoronano appartiene a un sistema di nebulose, secondo la conghiettura ingegnosa e magnifica dei moderni astronomi, perciò lo stesso periodo di apparecchio che qui ebbe luogo, si dee stendere proporzionatamente al complesso universale degli astri. Ora, per quanto si può inferire dalle reliquie dei fossili, non pare che la bellezza albergasse negli abbozzi strani e smisurati di quella prima età; e sovrattutto nei più antichi; durante la quale la terra era come un'officina, in cui si digrossava la materia e si formavano i germi e le bozze del Bello avvenire, ma il Bello ancora non appariva. E vedete che la luce, condizione precipua del Bello visibile, la quale, colorando lo spazio, lo rende apprensibile alla immaginativa e lo abilita a ricevere le imagini delle cose, ci vien descritta come appartenente al principio del seguente periodo; quasi che Iddio, volendo infine compier l'opera sua creando la bellezza, incominciasse da quel fluido sottilissimo senza il quale la venustà degli oggetti non sarebbe cospicua. Il che non si vuol già intendere assolutamente, quasi che ai tempi premondiali la luce affatto mancasse; giacchè le occhiaie dei rettili e gli occhi di alcuni animali impietrati che appartengono a quella età (come, per esempio, i trilobiti), dimostrano il contrario. Ma, sia che la luce consista in un fluido particolare, sia che provenga da un semplice moto impresso a quel fluido universale che si chiama etere, forse mediante la vertigine del sole sopra il proprio asse, egli si può conghietturare che non cominciasse a illustrare il nostro globo (circondato allora probabilmente da un'atmosfera molto densa di vapori), in modo copioso e porporzionato al risalto della bellezza, che

al principio della presente età cosmica. E certo nell' intervallo che divise i due periodi della età precedente e distrusse le opere del primo, quando la faccia informe e vuota della terra era coperta dalle acque, la luce non risplendeva sopra di essa; onde il tempo che immediatamente precorse ai principii dell' ordine attuale ci è descritto da Mosè e dai poeti gentili che raccolsero le prime tradizioni, come oscuro e tenebroso.

Ma se il Bello mancò al mondo nel primo spazio dell' epoca geogonica, non si può già dire altrettanto del sublime, come quello che, nascendo dal concetto matematico e dinamico, è inseparabile da ogni atto creativo. Il sublime dovette perciò risplendere fin dal primo istante della creazione ed essere per qualche verso tanto maggiore quanto le strane e grosse forme dei vegetabili e degli animali d'allora, atteso la smisurata loro grandezza e la stessa deformità, erano più atte a destarlo. Perciò anche il caos ch' è il brutto per eccellenza ci apparisce come sublime; e ancor più sublime è il passaggio dal caos al Cosmo nello scorcio del primo spazio geogonico e in sull' entrar del secondo. Il sublime adunque appartiene in modo speciale al principio e al fine delle età cosmiche, cioè all' epoca di formazione e a quella di risoluzione; e anche quando ci si offre nell'età intermedia e presente, esso ne riporta lo spirito alla considerazione di quelle; laddove il Bello è proprio di quei tempi in cui la natura è pervenuta a uno stato regolare, stabile, definitivo. Il che consuona colla sua tempra; giacchè il Bello è creato dal sublime dinamico e nel matematico si contiene. Egli è quindi necessario e conforme all' essenza

delle cose che il Bello seguiti al sublime, e che la sublimità coetanea della bellezza sia una continuazione, e come dire, una coda o uno sprazzo di quel sublime greggio e primitivo. Brevemente, il sublime odierno è quasi il riverbero, lo strascico, la reminiscenza della creazione e del primo ciclo creativo; il Bello ne è l'effetto, il compimento, il termine, e costituisce lo stato fermo e ordinato del secondo ciclo.

La bellezza fece la sua comparita nel sensibile universo durante il secondo periodo dell' età primordiale, descritto partitamente da Mosè nelle sei giornate della creazione. Il che è accennato dal sacro storico, quando a ciascun passo di quel progresso divino ripete che il Creatore trovò *molto buone* le opere delle sue mani; dove la voce *buono*, oltre la conformità collo scopo, significa anche la bellezza; la quale si confonde spesso colla bontà nel pensiero e nel linguaggio degli uomini; onde non di rado sono sinonime le voci che le esprimono, specialmente negl' idiomi più antichi e fedeli al genio primitivo delle nazioni, che ravvisavano in quelle due doti la doppia faccia di un oggetto unico. Ne'sei giorni mosaici i germi terrestri sono esplicati e ridotti alla perfezione iniziale della loro forma, e alla espressione adequata dei tipi intelligibili che vi corrispondono. Ogni aurora di que'giocondi e magnifici intervalli è segnata dall' apparizione di nuove maraviglie e bellezze. L' uomo quasi re della natura chiude il corso del mondano artificio, ed è investito del dominio del globo cui dee signoreggiare e trasformare colle sue mani. Il suo soggiorno è un giardino di delizie, un Eden, un paradiso; perchè ogni cosa terrestre è bella e perfetta nel suo genere, e il

male, il brutto, il falso, il deforme vi sono ignoti così di fatto come di nome. E raccontandoci lo storico, che Adamo denominò gli animali e diede il compimento al sermone divinamente instituito, traendo i derivativi dalle radici, si può conghietturare ch'egli esprimesse pure con una voce l'unità e la bellezza dell'universo; il quale venne poscia insignito dei nomi lieti e armoniosi di *cosmo* e di *mondo*, in cui dura per un certo modo la primiera ammirazione degli uomini. Nel compimento adunque della geogonia incominciò il regno della bellezza destinato a crescere perpetualmente, se la malizia non lo avesse interrotto; al quale corrispose quella età aurea e paradisiaca raccontata da Mosè e ricordata in modo confuso dai miti orientali e occidentali del paganesimo. Perciò i due periodi della prima età cosmica, l'uno dei quali fu fisico e preparatorio, l'altro intellettivo, morale, estetico e complementare, corrispondono ai due termini estrinseci e distinti dell'atto creativo, cioè alla formazione e disposizione della materia tellurica, e al componimento della sua forma. In quello furono create le forze materiali del globo, e contemperate mediante la successione di parecchi stati diversi e progressivi: in questo la forma fu unita alla materia, le idee eterne alle forze create, per opera del Verbo, simboleggiato (non però senza alterazione) presso i gentili dal Brama dei Vedi, dal Buddi di Capila, dal Demiurgo degli Egizi, dall'Onover di Zoroastre, dal Logo di Platone e degli Alessandrini; e il Verbo cominciò a mostrarsi e a dimorare nel mondo, secondo la sentenza sublime dell'Evangelista. Il periodo estetico è, rispetto al precedente, quasi una creazione seconda e più compita, che innalzò per

così dire le fatture della creazione prima a una potenza superiore, facendo nelle cose sensate risplendere e signoreggiare le intelligibili. Infatti nella materia informe, come nel caos, o nei corpi inorganici, come nei minerali, o negli esseri rozzamente organizzati, come nei fossili, la forma manca o sottostà alla materia: laddove nel periodo estetico succede il contrario e, prevalendo il principio formale, la materia è quasi spiritualizzata e sollevata a un grado più eccelso nella gerarchia degli enti. L'arte insomma, sia divina od umana, è il compimento della creazione, e distingue il secondo ciclo creativo dal primo. Onde il periodo estetico finì coll'uomo, come principiò colla luce; poichè questa è la condizione della bellezza visiva, e quegli fra gli inquilini della terra è il solo essere dotato di ragione e acconcio a contemplare il Bello, il cui eterno esemplare si riflette nel suo spirito. Nuovo argomento per credere che la bellezza non informasse le cose mondiali nel primo periodo della loro generazione, quando la terra non essendo tuttavia popolata di creature intellettive, l'apparizione del Bello, priva di spettatori, sarebbe stata inutile.

Se l'ordine primigenio non fosse stato guasto nel principio della nostra età cosmica, il Bello sarebbe ito ampliandosi e perfezionandosi conforme all'esplicazione spontanea delle sostanze create, e le varie specie, conservando il loro tipo essenziale e primario, avrebbero dato luogo a una successione di tipi secondarii correlativi ai varii gradi per cui passa ogni forza prima di giungere a quella maturità in cui il moto dinamico si ferma, come nel suo compimento.

Il corso del Bello verso quello stato assoluto di cui è capace, e il transito graduato dalla bellezza primitiva alla bellezza finale, costituiscono il progresso estetico; il quale corrisponde a un avanzamento analogo negli ordini del bene e del vero, della virtù e della scienza. La meta di questo aringo, rispetto al Bello, è la maggior perfezione possibile del tipo cosmico, così nel tutto, come nelle parti, in quanto è apprensibile dalla immaginativa. Al che forse alludono molte frasi misteriose e profetiche delle Scritture, e segnatamente quel luogo dell' Apocalisse [1], dove alcuni chiosatori cattolici han trovato, oltre al simbolo della felicità spirituale, una palingenesia estetica del corporeo universo. E la stessa beatitudine dei comprensori, a cui gli Evangeli danno i nomi giocondi di *gloria* e di *vita*, non può segregarsi dalla fruizione della bellezza; conciossiachè la restituzione organica, abilitando i risorti a contemplare l' intelligibile nel sensibile e affinando tutte le loro potenze, dovrà rendere vieppiù puro e squisito l' estetico godimento. La contemplazione del Bello perfetto sarà la beatitudine della fantasia di cui Cristo diede un saggio ineffabile a' suoi discepoli, quando apparve loro visibilmente transumanato e di celeste bellezza sfavillante.

Ma quando il nostro globo uscì dal suo stato natio, e i semi divini del vero e del bene furono avvelenati dai principii contrarii, anche il Bello mondano si risentì di tanta calamità e scapitò a proporzione. Il brutto, che è il male estetico, nato dal morale, entrò seco nel mondo, ne

[1] XXI, 1.

comprese le varie parti, spense talvolta la venustà delle forme, o almeno le sminuì e oscurò. Il che non dee far meraviglia; perchè fra le varie specie organiche della terra l'uomo avendo il principato, l'arbitrio che predomina fra le sue facoltà, dee come potenza regia imperiare su tutta la natura. La ragion sola le va innanzi in quanto, obbiettivamente considerata, non è una proprietà umana, ma un lume divino che ci è comunicato. L'arbitrio è il rampollo più sublime di quella attività sostanziale dell'animo in cui si appuntano ed incentrano le nostre potenze, come quello che assimiglia la creatura al suo fattore e le partecipa un raggio della santità divina. Esso è pertanto la prima delle forze telluriche e ha in parte nella sua balía i destinî stessi del mondo; onde ci si offre quasi il monarca delle forze terrestri che, procedendo nella via del tempo verso la meta suprema delle esistenze, trae seco nel viaggio la comitiva delle altre facoltà e forze mondiali, organiche e inorganiche, e guidandole verso l'Ente od il nulla, dispone della sorte loro. D'altra parte l'arbitrio è un semplice ramo di quell'attività radicale dell'animo che contiene potenzialmente i tipi fantastici e gli attua mediante l'immaginazione; la quale, se bene operi per ispontanea necessità nel suo primo atto, non potrebbe tuttavia entrare in esercizio senza il concorso della facoltà elettiva, e tampoco estrinsecare i suoi concetti per mezzo della parola e dell'arte. Imperocchè la fantasia ha d'uopo della riflessione per produrre le sue ricchezze, e dalla riflessione libera dipende quella educazione estetica, quello studio assiduo e profondo della natura, che si ricerca per fare germinar nello spirito i belli e nobili pensieri. Or se il Bello

artificiale dipende in gran parte dall' elezione umana, a niuno parrà strano l'udire che anche il Bello naturale sia soggiaciuto alle influenze di quella, in virtù dell' armonia stabilita fra le varie forze terrene e la potenza principe. Il traviamento dell'arbitrio fu dunque la prima causa dell'alterazione del Bello nella natura.

Il brutto naturale è perfetto ogni qualvolta la forma obbiettiva è talmente guasta e deturpata che non risponde più al tipo intellettuale, e quindi è inetta a suscitare il tipo fantastico nell'animo del contemplante. Ma questo difetto può anche nascere da una ripugnanza subbiettiva dell' istinto verso l' oggetto; ripugnanza che impedisce la fantasia di cogliere il modello ideale nella cosa sensibile e dilettarsene, come accade a rispetto nostro intorno a certi insetti o altri animali riputati bruttissimi, perchè muovono a schifo o a ribrezzo il senso di chi li vede. Sovente la bruttezza non è intera, nè totale, e consiste in una semplice oscurazione del Bello, o in qualche mancamento, che è quanto dire in una corrispondenza difettosa dell' oggetto esterno col suo esemplare. Il Bello compito non si trova forse al presente in nessuna opera di natura, la quale per questo verso è a gran pezza vinta dall' arte. Imperocchè sebbene anche l' arte non possa mai toccare appieno la cima della perfezione, nè in alcun caso la materia ingrata risponda appunto all' intenzione dell'artista; tuttavia maneggiata da ingegno valoroso si scosta meno dall' eccellenza ideale che non fa la natura. Egli è vero che ciò non ha luogo fuori di un piccol giro, in cui l' opera umana, per la debilità de' mezzi, è costretta a ristringersi; onde in

una sfera più larga la natura supera tuttavia la industria dell' uomo. Questa sovrasta nelle bellezze minute, isolate, individuali, com'è il tipo umano: quella nei gruppi, nei componimenti, nelle scene vaste e complicate. Raffaello ritrasse sulla tela dei visi sovrumani, ne' quali paiono incarnate quelle idee celesti che non usano di scendere fra i mortali. D' ineffabile beltà e delicatezza variamente risplendono la Beatrice di Dante, la Laura del Petrarca, la Griselda del Boccaccio, la Desdemona, l'Ofelia, la Miranda, la Imogene, la Cordelia, la Giulietta del Shakspeare, l' Eva del Milton, l'Ines del Camoens, la fanciulletta che muor di amore e di dolore e la Chiara del Goëthe, la Rebecca di Gualtiero Scott, l' Ermengarda e la Lucia del Manzoni, la Silvia e la Nerina del Leopardi, creature angeliche che di rado o non mai si trovano in terra, benchè naturalissime, perchè esprimono ciò che non è, ma potrebbe e dovrebbe essere. Ma nè il Sanzi, nè il Correggio, nè l' Albani, nè il Rosa, nè l'Ariosto, nè il principe dei romanzieri inglesi, nè qualunque poeta o pittore potrà mai descrivere o rappresentare una scena campestre, una veduta d'alpi, di mare, di campagna, che pareggino quelle di natura. La quale, benchè scaduta, trionfa ampiamente nelle grandi scene e pitture, e non lascia all'uomo la palma che nel minio, nei lucidamenti, negli spolveri e nei lavori di minutaglia.

Havvi però un genere d' impressioni estetiche, in cui non solo la natura supera di grande intervallo l' opera umana, ma conserva gli antichi suoi privilegii per le stesse ragioni che glieli conferirono fin da quando la bellezza

affatto mancava alle cose mondane. Questo genere è il sublime, imitato anche dall'arte, specialmente nell'architettura; ma quanto le opere dell'uomo sono inferiori a quelle di Dio! Che ragguaglio può farsi fra una piramide anche grandissima, come quelle di Cheope, di Chefreno, di Colula, e uno di quei gioghi nevosi detti *monti bianchi*, *nevadi*, *pe-sciàn*, *davalagiri* [1], che signoreggiano le più alte cime delle Alpi, delle Cordigliere, del Tian-sciàn e dell'Imalaia? Ovvero, fra gli obelischi di Tebe, le torri dei Birmani, i minaretti dei Turchi da un canto, e i picchi dell'Ararate o di Teneriffa dall'altro? La bellezza delle cose dovette alterarsi, venendo meno la perfetta corrispondenza degli oggetti verso i loro esemplari pel difetto di equilibrio introdotto nell'armonia delle forze terrestri. Ma il sublime dinamico che nasce dai tremuoti, dalle bufere, dagli uracani, dai sotterranei ribollimenti e dalle eruzioni vulcaniche; il sublime matematico dello spazio che emerge dalle distese verticali, come quello delle voragini e dei monti, o dalle distese orizzontali, come si vede nel mare, o da entrambe, come quando un'ampia tratta di campagna si contempla da una vetta; e in fine il sublime matematico del tempo, ovvero il sublime matematico misto che nasce dal tempo e dallo spazio insieme congiunti [2]:

[1] Voci sinonime o quasi sinonime di *monte bianco* in spagnuolo, cinese, sanscrito, di significato generico, ma circoscritte nell'uso e applicate a certe altezze particolari.

[2] Esempio bellissimo del sublime aritmetico, cioè dedotto dall'idea del tempo, ne diede il Bridaine in uno squarcio di predica riportato dal Maury nella sua opera sull'eloquenza sacra. Al sublime matematico si può riferire il detto di Napoleone innanzi alla battaglia delle Piramidi,

tutti questi generi di sublime durano tuttavia nell'essere loro, perchè le grandi linee e forze di natura non furono sostanzialmente mutate dal loro stato primitivo. Il diluvio e altre violente commozioni alterarono i principii organici e quindi le forme della bellezza; onde provenne eziandio l'accorciamento della vita umana e la formazione di certe stirpi degeneri. Variarono per qualche parte lo stato tellurico, profondarono alcune isole, altre ne suscitarono, ruppero parecchi istmi, scavarono nuovi seni, rilevarono o abbassarono il suolo, mutarono i colti in deserti e molte campagne amene in lande salvatiche; ma il sublime non ne scapitò, perchè anche il mare e il deserto sono sublimi. Certo le giogaie più colossali dei due continenti non rendono ora un aspetto molto diverso da quello che ebbero a principio quando il fuoco che arde le viscere della terra scagliava quelle moli immense verso il cielo, e verificava anticipatamente il mito sublime dei Giganti e dei Titani, secondo la prediletta ipotesi dei moderni naturalisti.

benchè tenga alquanto dell'ampolloso e si scosti da quella squisita semplicità che si ravvisa nel celebre motto di Cesare, vinto Farnace. Il qual motto appartiene in parte al sublime dinamico, in parte al matematico.

CAPITOLO OTTAVO

CAPITOLO OTTAVO

DEL BELLO ARTIFICIALE IN GENERE.

Il Bello artificiale appartiene all' epoca presente, come il Bello naturale perfetto all' età aurea e ai principii del mondo. Imperocchè lo stato attuale della terra discordando dal tipo cosmico, e ciò che è da quello che vorrebbe essere, l'uomo crea il Bello dell' arte per supplire in qualche modo al difetto di natura. Credesi comunemente che il Bello artificiale sia un' imitazione del naturale; la qual sentenza presa a rigore presuppone, contro ogni verità, che la natura perseveri nella sua integrità e formosità

primitiva. Ma anche in questo caso sarebbe falsa; imperocchè, come si è già avvertito, il Bello, come oggetto immediato dell'intuito, non è mai nel mondo esteriore, ma nella nostra immaginativa. Noi non veggiamo il tipo intellettuale e fantastico negli oggetti, ma in noi medesimi; tanto che, anche quando l'oggetto è bello, non possiamo apprenderlo, come tale, se non rimirandolo attraverso il prisma immaginativo della bellezza. Succede intorno al Bello quel medesimo che intorno al vero. L'apprensione del quale, dice Platone, è un ricordarsi; conciossiachè il maestro è causa occasionale della verità, non efficiente; la quale non è la parola del precettore, nè lo spirito del discepolo, ma l'Idea onnipresente all'intuito di ciascuno, e ripensabile coll'aiuto della parola. La parola insegnatrice è semplicemente un'occasione, o vogliam dire una cagione istrumentale del vero che si apprende. Lo stesso interviene al Bello, il cui rivelatore è essa Idea che col destro degli oggetti esteriori ce lo fa internamente apparire allo spirito. Egli è vero che la finezza del concetto estetico essendo proporzionata alla perfezione delle cause eccitatrici, il poeta, lo scrittore, l'artista debbono studiare con grande affetto e assiduamente nella natura per conseguire la desiderata eccellenza. Secondo il quale intendimento, la proposizione che l'arte sia una imitazion di natura è verissima. L'arte imita la natura, anzi l'emula e talvolta la sopravanza, imitando il suo tipo, che si mostra allo spirito tanto più vivamente e compitamente, quanto più gli occhi si avvezzano a considerarne la copia. Ma fuori di questi termini, non si può dire imitatrice, senza assurdo; giacchè se la sola sua guida fosse la

natura, come mai potrebbe vincerla e, sollevandosi sulla realtà, cogliere e rappresentar l'ideale che in natura non si rinviene? Certo Zeusi non trovò di fuori il componimento della sua Elena: pigliò dalle fanciulle crotoniati le fattezze sparse, non la regola della loro unione. Insomma il Bello perfetto è l'ideale che, non albergando più fra le cose terrene, dee scaturir dalla mente del poeta e dell'artista.

Negando che l'arte sia un'imitazion di natura, non intendo di approvare la sentenza dell'Hegel, che il Bello naturale sottostia assolutamente a quello dell'arte. L'Hegel non ha già il torto di antiporre in molti casi le bellezze artificiose alle altre; ma oltrechè la sua opinione è falsa, se si intende universalmente, essa non mi pare fondata su buone ragioni, eziandio per quella parte che s'accorda col vero. In prima è falsa, se si piglia in senso assoluto, come quella che non si assesta alla natura di ogni tempo, ma solo alla sua presente declinazione. Il filosofo tedesco, come panteista ch'egli era, non potea ammettere alcun naturale decadimento; giacchè il mondo, al parer suo, immedesimandosi sostanzialmente coll'assoluto, lo scadere di esso ridonderebbe in pregiudizio di Dio; cosa troppo assurda. Dal che s'inferisce che la natura è tuttavia quale dee essere e possiede la perfezione proporzionata al grado attuale di quella esplicazione divina che costituisce l'essenza e la storia dell'universo. Inoltre, siccome il panteismo di questo autore consente nei punti fondamentali con quello di Federigo Schelling, che ammette nell'assoluto un doppio esplicamento, come ideale e reale, spirito

e natura; perciò l'Hegel fonda la maggioranza del Bello artificiale nella superiorità dello spirito sulla natura, considerando quello come un grado più esquisito della divina manifestazione. Imperocchè l'assoluto, uscito dalla sua impenetrabilità, non giunge ad avere coscienza di sè stesso e a possedersi liberamente e perfettamente che sotto la forma dello spirito, il quale ne è l'espressione più compita e l'apice supremo. Ma il dogma della creazion sostanziale rovescia da capo a fondo questo favoloso edifizio. Lo spirito umano e la natura materiale sono sostanze finite e create, dispari certo di essenza e di pregio, ma tuttavia pari e parallele fra loro come forze contingenti e prodotte immediatamente dalla Causa creatrice. Lo spirito fa anche parte della natura in quanto, unito agli organi nel personale consorzio, è inquilino del globo, e i tipi ideali delle cose terrestri sono del pari comunicati da Dio alle sue fatture, venendo impressi negli oggetti e rivelati a esso spirito. Ma allorchè questo, come fatto a imagine del suo Autore, lo imita, creando il mondo dell'arte e accoppiando coll'aiuto della fantasia le apparenze sensibili ai modelli, Iddio non interviene in questo lavoro che per modo mediato, ponendo in opera l'immaginativa dell'uomo come causa seconda; perciò, dove la natura è l'arte di Dio e sua figliuola, l'arte umana è solo nipote di esso Iddio, secondo la bella locuzione del poeta. L'arte adunque sottostà alla natura, quanto l'opera umana alla divina; che se nello stato attuale avviene il contrario, la cagione si è, che la natura è scaduta dalla primiera eccellenza, e tornata quasi a quello stato rozzo e rudimentale ch'ella aveva prima che la beltà scendesse di cielo

in terra e rallegrasse colla sua presenza le cose create. Ma a malgrado di questo traviamento, le bellezze naturali avanzano ancora in molti generi di cose le artificiali, e specialmente nelle scene del mondo materiale e esteriore. Fra le varie specie di esseri, l'umana è quella in cui la natura scapita di più a confronto dell'arte, essendo ragionevole che l'autor del male ne porti la pena, partecipando più di ogni altra creatura a' suoi lacrimevoli effetti; e che ivi più vivamente risalti ogni sorta di deformità, dove l'eccellenza era maggiore.

Siccome il Bello naturale regnò nei principii del mondo e verrà nel fine perfettamente ristabilito, il Bello artifiziale è come un rinnovamento dell'ordine primitivo e un'anticipazione dell'ordine terminativo, e quasi un'imagine della cosmogonia e palingenesia terrestre. La fantasia che lo crea è in un certo modo divinatrice di un passato onde non rimangono che pochi avanzi, secondo il mito platonico della reminiscenza, e auguratrice di un avvenire il cui germe, soffocato a tempo, rifiorirà e porterà nuovi frutti e più eccellenti per opera di una seconda creazione. Nella stessa guisa che l'ingegno del Cuvier rifece il mondo più antico, ricomponendo quegli esseri rozzi e deformi che popolarono la terra nel suo primo periodo, il poeta e l'artista rinnovellano i lieti principii dell'età succedente, quando l'organismo giunto a maturità fu cumulato dal Bello. Nel che consiste in gran parte quell'ideale di cui molti discorrono senza formarsene un concetto chiaro e preciso. L'ideale è un componimento armonico della perfezione primigenia e finale degli esseri creati: è una

tradizione e un vaticinio, una ricordanza e un presentimento, un desiderio e una speranza, un ritiramento verso il passato e uno slancio verso l'avvenire. La natura contiene tuttavia molti vestigi delle squisite forme che già l'abbellirono, quasi lineamenti e colori di un egregio dipinto che abbia sofferte le ingiurie del tempo; o vero come que' torsi, capitelli, triglifi, piedestalli, architravi infranti, guasti, smozzicati, che si ripescano fra le rovine delle città smantellate o sepolte. Un velo fitto e denso, quasi drappo funereo, cuopre tutta la natura e impedisce quel risalto dell'intelligibile sul sensibile, quello spiccar dell'idea dal fondo della materia che porge alle cose eleganza e venustà. La natura nello stato attuale non è già morta, ma inferma, febbricante, agitata da una energia morbosa, e scema di quel vigore ben contemperato, di quella pienezza ed armonia di vita onde germina il Bello.

L'uomo offeso dallo spettacolo delle imperfezioni naturali si rifugia nella fantasia e vi crea un mondo migliore che lo consoli e ristori dei difetti dell'altro. Le cose spogliate di bellezza riescono prosaiche, e l'animo nostro ha bisogno di poesia: ne ha d'uopo la natura stessa, che si risente in un certo modo della propria infelicità e si travaglia per uscirne; onde proviene quel *gemito di tutto il mondo creato che è insino ad ora quasi nelle doglie del parto*, secondo l'energica locuzione dell'Apostolo [1]. Imperocchè il prevalere del sensibile sull' intelligibile, della materia sulla forma, della carne sullo spirito, che in morale

[1] Rom., VIII., 19-22.

genera la colpa e nella estetica partorisce il deforme, assoggetta gli enti terrestri a una spezie di dolorosa servitù; quando la libertà vera è riposta nel predominio della parte nobile sull'ignobile e dell'Idea sul senso. La creatura caduta dall'altezza ideale nell' abbiezione e schiavitù sensuale, anela alla sua liberazione, la sospira ardentemente, e in questo amoroso desiderio ella si volge indietro a contemplare il perduto bene e guarda innanzi a quello che le è promesso. Animata e rincorata dalla rimembranza e dalla aspettativa di quel passato e di quell' avvenire lietissimi, ma afflitta dalla trista esperienza del presente, ella si sforza di creare nei termini di questo un'imagine di quelli, languida sì, ma pure acconcia a ingannare le proprie brame. L'arte instaura successivamente e abbellisce qualche porzioncella di natura, pronosticando co'suoi piccoli e deboli abbozzi il totale raffazzonamento delle cose; e come da questo ricaveranno i contemplanti una gioia pura e ineffabile, così l' arte divinatrice ci fa pregustare un sorso di beatitudine. La quale sarà il compimento del Bello, come del bene; e perciò la sovrana bellezza dell'animo si rifletterà nei corpi gloriosi dei comprensori, come una bruttezza proporzionata terrà dietro alla spirituale miseria dei reprobi. Quindi la morte, naturalmente orribile e paurosa, è resa gioconda e desiderabile dalla religione che ce la rappresenta come una rinascita alla vera vita e l'iniziamento dell'uomo alla fruizione compita del Bello. Fuori del Cristianesimo, la morte può destare il senso del sublime, come quello che si accoppia talvolta al deforme, al lugubre, allo spaventoso; ma non è mai amabile e bella; e quando il pittore, lo scultore, il poeta

vogliono ingentilirla, renderla piacevole e cara, le danno un aspetto pio e cristiano, ritraendo sul volto del moribondo quegli affetti di rassegnazione, di fiducia, di amore, quella serena pace, quella dolce tranquillità, che diffondono sulle sue fattezze non so che di puro e celestiale, e mostrano nell'annottarsi di questa l'aurora di un'altra vita.

Oltre i limiti di un'imperfetta natura che angustiano lo spirito dell'uomo, esso è anche imprigionato dallo spazio e dal tempo fuori de'quali la sua immaginativa non può uscire. Lo spazio e il tempo puri, benchè senza limiti, hanno solo un'infinità relativa, ristretta ad un dato genere, e quindi insufficiente ad appagare lo spirito che anela all'infinito concreto, attuale, assoluto, qual non si trova nella possibilità astratta dell'elemento quantitativo. Singolare spezie di creatura ch'è l'uomo, a cui l'immensità del firmamento e l'eternità dei secoli riescon piccola cosa! Ma peggiore è la condizione della fantasia che, appropriandosi i concetti del tempo e dello spazio, è sforzata a dar loro de'confini; e benchè ella s'illuda in parte con quel non so che di vago e d'indefinito che nasconde i contorni delle sue fizioni, questo inganno viene spiacevolmente cessato dalla sensibilità e dalla esperienza che avvisano l'uomo della inutilità dei suoi conati e del giogo inesorabile della natura; onde nasce quella mala contentezza, avvelenatrice di ogni piacere, la quale non dipende solo dall'imperfezione accidentale delle cose, ma dalla intrinseca lor natura e dalle leggi che governano presentemente lo spirito umano. Tutte le parti dello spazio e del tempo sono similari e specificamente identiche: quelle del mondo

sensitivo, benchè diverse, si rassomigliano in virtù delle analogie: la varietà universale, chi ben la considera, non esclude l'uniformità, e coll'incremento delle cognizioni *solo il nulla si accresce*, come disse un poeta illustre, che sentì ed espresse a maraviglia questo genere di sventura [1]; tanto che quelle che chiamansi invenzioni e scoperte negli ordini delle scienze, sono tali in nome più che in effetto. Infastidito della vita reale, e persuaso che l'immaginazione stessa non può sprigionarsi dai cancelli del tempo e dello spazio rimovendone i confini, e che ella tenta indarno di diventar ragione e farne le veci, lo spirito rifugge in una regione più alta e chiede all'Idea quell'infinito di cui abbisogna per essere beato. Ma siccome la filosofia e la religione non glielo rivelano che in modo imperfettissimo, atteso l'impenetrabile oscurità delle essenze, egli non vi può ancora riposare e quietarvisi. Cosicchè, dopo aver trascorso il circolo intero delle sue facoltà, l'uomo s'avvede che il suo stato mondiale non comporta il perfetto esplicamento delle sue potenze, e che la vita terrestre è la via e non la meta, il principio e non il termine, la prova e non la ricompensa; onde levando gli occhi al cielo, vi anela come a verace patria, portatovi, quasi da tre ali, dai tre amori del vero, del bene e del Bello, guidato e sorretto nel faticoso cammino da un lume e dai sussidii più efficaci di un ordine superiore. La considerazione del Bello naturale e la creazione dell'artificiale gli servono come di stimolo per solleticare il suo gusto e sollecitare i suoi passi verso la meta del viaggio.

[1] Leopardi, *Canti*, *III*, p. 26.

L'arte, studiandosi a ritirar la natura verso la perfezione de' suoi principii e del fine, si scosta volentieri nell'ordito de' suoi lavori dall'età presente e trasvola alle due epoche estreme, seggio propizio della bellezza. Emanceppata dalla prosaica realtà dei tempi che corrono e trasferita in quei due lontani indefiniti, la fantasia vi può tessere alla libera le sue fizioni, e all'ideale secondo natura aggiungere il portentoso che ne accresce la beltà e l'efficacia. Il che dà ragione di alcune leggi o convenienze estetiche, avvertite dai critici anzi che dichiarate. Perchè mai, verbigrazia, l'antichità è sempre così poetica? Perchè i costumi antichi sono più accomodati dei moderni all'effetto dell'arte? Perchè la favola dei poeti drammatici e narrativi si piglia più acconciamente dalle età vetuste che dalle recenti? Perchè la grande epopea qual fu concepita dai tempi più antichi fino al Leibniz, ama di abbracciare la creazione e il finimondo? Perchè anche l'epica meno ampia e meno ideale delle età seguenti si diletta cotanto dei secoli eroici? Perchè risalendo ai tempi addietro, ivi comincia la poesia dove finisce l'istoria? Alcuni spiegano questa predilezione dei poeti colla semplicità e rozzezza di quelle epoche più rimote; nelle quali, osserva l'Hegel, l'individualità umana era meglio scolpita e la libertà più intera, perchè non inceppate nè trasformate dalle instituzioni civili. Ciò è vero in parte; ma non è la sola ragione, nè precipua, del fatto. La quale consiste in questo, che i tempi eroici e antichissimi vengono facilmente confusi dall'immaginazione coll'epoca prossima e primordiale del mondo nella quale si può attuare a piacimento il tipo ideale del Bello umano senza offendere la verosimiglianza, sia

perchè il difetto di precisa e minuta storia lascia un campo più largo alle fizioni e il maraviglioso poetico diventa razionale e istorico, quando si tratta delle origini, e perchè quell'*antica antichità* [1] si mescola agli occhi della fantasia con quel secolo dell'oro in cui il Bello signoreggiava; ond'è che, per qualche rispetto, il tipo dell'eroe è quello dell'uomo primitivo. Per simile ragione il vaticinio ha una stretta cognazione colla poesia: profeta e poeta sono quasi sinonimi in molte lingue; e le profezie più celebri dei varii popoli, o vere, suggerite dalla inspirazione divina, o false, dettate o dalla frode, o dall'entusiasmo fanatico, sono scritte in versi o almeno con istilo poetico. Anche i falsi poeti dell'età nostra si studiano di imitare le frasi bibliche, e aggiungono spesso il sacrilegio alla empietà. E ciò che accade rispetto al tempo, ha pur luogo in ordine allo spazio, atteso la parentela di queste due forme; onde, giusta l'avvertenza di Giovanni Racine [2], ciò che succede in luoghi molto lontani equivale per la fantasia a ciò che avvenne in tempi antichissimi. « L'im-« maginazione, dice il Biamonti, grandemente differisce « dal senso;..... chè all'occhio gli obbietti quanto più « si vanno discostando paiono più piccoli, e all'immagi-« nazione più grandi quanto più sono lontani [3] ». Ecco il perchè l'antichità e l'avvenire, il principio e il compimento delle cose mondane, per la sola ragione del tempo (lasciando stare gli altri rispetti), sono così poetici;

[1] MACHIAVELLI.

[2] *Préf. du Bajazet.*

[3] *Oraz.*, Torino, 1831, T. II, pag. 9.

TAYLOR INST. OXFORD.

e poetico a noi popoli occidentali è tutto ciò che si attiene ai costumi e alle storie d'Oriente.

L'uomo attuale è posto, come ho dichiarato altrove, in quel periodo delle cose mondane che forma il secondo ciclo creativo. Quando ciò non risultasse dal tenore della formola ideale, basterebbe a mostrarlo il fatto psicologico che, sebbene come esseri sensitivi siamo schiavi delle impressioni presenti, perchè il passato e il futuro sono inaccessibili al senso, come creature razionali e dotate d'immaginativa, facciamo delle cose che ci stanno innanzi pochissima stima. L'animo nostro è continuamente mosso, incalzato, strascinato da un istinto insuperabile verso l'avvenire e non può riposarsi negli oggetti, negl'interessi e nei piaceri, eziandio più grandi, che possiede e gode attualmente. Ma l'avvenire si sottrae irrepugnabilmente alla nostra sensibile apprensiva, tra perchè non si può posseder tutto insieme, e perchè non se ne può avere anco una minima particella se non in quanto divien presente e perde con questa vicenda il suo principale attrattivo; laonde ci sforziamo d'infuturarci almeno spiritualmente, creandoci colla fantasia un'ombra di quel simultaneo possesso della durata in cui consiste l'eternità divina. E per la stessa ragione, e colle medesime industrie, ci studiamo di appropriarci i luoghi più lontani; e come gli uccelli, poggiando alle regioni più sublimi dell'aria, godono spettacoli vastissimi e variatissimi e comprendono con una sola occhiata una grandissima tratta di paese, così lo spirito, innalzandosi sulle ali della fantasia, visita le contrade più rimote e spazia a suo talento per l'universo procacciandosi

una spezie di ubiquità mentale. Quindi è che l'immaginazione e la poesia si compiacciono degli anacronismi e degli *anatopismi*, frequenti nelle mitologie dei popoli, e ogni mitologia è essenzialmente poetica; e si formano una sorta d'immensità e di eternità estetica, componendo insieme e rappresentando simultaneamente i luoghi e i tempi più svariati. Il panteista collocà l'età dell'oro nel futuro; il che è conforme a quell'idea di progresso che risulta dai principii del suo sistema. Ma secondo la vera filosofia illustrata dalla religione, vi sono due età dell'oro, l'una oggetto di reminiscienza incresciosa e l'altra di ardente speranza; il che viene adombrato non ambiguamente da un antichissimo mito pelasgico. Il regno di Saturno o Crono ci rappresenta il tempo aureo e primitivo, detronizzato da Giove, cioè dalla età luttuosa che succedette alla lieta infanzia del mondo; ma Saturno costretto in duro carcere, sepolto nel sonno e confinato lungi dagli uomini in un'isola boreale, riacquisterà un giorno il suo imperio, quando il tempo che involge tutto il creato, rientrando in sè stesso, come i due estremi di un cerchio, e ritirando le cose verso i loro principii, compierà il giro delle esistenze.

Un'obbiezione assai forte contro le cose discorse si sarà forse già offerta allo spirito di chi legge. Come può essere, dirai, che l'uomo supplisca coll'arte alle bellezze perdute di natura, se la fantasia di lui, come tutte le altre forze terrestri, soggiace alla comune calamità? Come mai una facoltà inferma potrà medicare altrui e sè stessa? Donde piglierà ella quell'ideale che venne meno

nell'uomo, come nel mondo esteriore? E se le potenze spirituali e organiche dell'uomo discordano dalla perfezione del loro tipo, come potranno procacciarsi la notizia di questo e rifarne la rappresentazione? Il Bello fu alterato in noi come nelle altre spezie terrestri, e tanto più ragionevolmente che dalla nostra stirpe provenne la cagion prima dell' universale sciagura. Sarebbe certo cosa strana, se colui che abusando dell'arbitrio fu il principio di tanta rovina e mutò in una valle di lacrime il paradiso della terra, fosse solo immune dai malefici effetti; e il delinquente avesse il privilegio di non partecipare al male di cui è l'autore. Ma certo egli non gode di questa ingiusta prerogativa, nè quanto al corpo soggetto alla morte; nè quanto all' intelletto involto nelle tenebre dell'ignoranza e sottoposto a mille casi e disordini che ne interrompono o scemano o annullano l'esercizio; nè quanto all'affetto alienato dagli oggetti più degni e perduto dietro a quelli che men rispondono all' alto fine dell' uomo; nè quanto all' arbitrio affralito e caduto in servitù de' sensi; nè insomma quanto alle varie facoltà spirituali e corporee che portano tutti i vestigi di un' antica declinazione. Dunque la fantasia sola andrà esente dal male e durerà nel suo stato primitivo? E come ciò può essere, se ella dipende dalle altre potenze e ha bisogno per attuarsi del loro concorso? Il tipo fantastico non presuppone forse l' intellettivo di cui è l' espressione concreta e individua e quasi il corpo mentale? E se il secondo è alterato, come il primo potrà avere la sua perfezione? Oltre che mal si può comprendere come l' immaginativa essendo un semplice rampollo della forza sostanziale dell'animo e traendo da essa ogni sua virtù,

possa esser integra, quando la sua radice è viziata. Una pianta degenere può forse portar buoni frutti? Pare adunque debito il conchiudere che, se il Bello naturale perfetto più non si trova, egli è vano e ripugnante il volervi supplire col Bello dell' arte.

Invano si tenterebbe di risolvere l' obbiezione col dire che anche il Bello artificiale è imperfetto e che pochi uomini arrivano al segno di concepirlo ed estrinsecarlo; imperocchè riman sempre a spiegarsi come questi pochi sfuggano al fato comune e l'arte vinca talvolta la natura. La difficoltà è adunque insolubile, se si sta nei termini delle ragioni naturali. Ora quando un fatto manifesto è naturalmente inesplicabile, il retto senso e la buona logica permettono, anzi prescrivono di ricorrere per dichiararlo a un principio superiore; giacchè l' oltranaturale è legittimo quando è richiesto per accordare seco stessa la natura. Cerchiamo adunque questo principio; e se troveremo che sia quel principio medesimo che ci dà la chiave di tutte le umane origini e spiega ogni parte dell' incivilimento, se ne accrescerà non poco la forza e la sodezza delle nostre conclusioni.

E in prima egli è chiaro che l'esistenza dell'arte importa un' instaurazione dell' immaginativa, e un ritiramento almeno imperfetto di questa facoltà verso i suoi principii. L' immaginativa fa il Bello componendo insieme una forma sensibile data dai sensi e un tipo intelligibile somministrato dalla ragione, mediante una individuazione

mentale ch' ella trae dal proprio seno e che, accozzata cogli altri due elementi, costituisce il tipo fantastico. La perfezione di questo dipende dunque da due cose; cioè dalla cognizione compita ed esatta del tipo intellettuale e dall' energia dell' immaginazione nell' animare gl' idoli da sè procreati. Perciò l' instaurazione della fantasia abbisogna principalmente di quella dell' intelletto; e il Bello non può essere restituito, se non è prima rintegrato il vero. Il miglioramento poi della cognizione produce eziandio quello della virtù fantastica, come facoltà distinta e particolare; la quale nello stato presente ha scemo il vigor natio, a causa di quel predominio de' sensi in cui consiste il morbo radicale e la corruttela dell'animo umano. Dal prevalere dei sensi provengono l'oscuramento della ragione, la debilità dell' arbitrio, la depravazion dell'affetto, il languore o la licenza dell' immaginativa che, tiranneggiata dalla facoltà men nobile nelle sue fatture, toglie all' intelligibile quel principato, o non sa dare a' suoi fantasmi quella vita mentale in cui risiede il Bello. Ogni qual volta queste potenze si sottraggono alla tirannide sensuale, ciascuna di esse ripiglia i suoi nervi, l' armonia rientra nell' animo, l'arbitrio sovrattutto ricupera la libertà perduta e la signoria dell' uomo; e siccome questa facoltà concorre più o meno all'esercizio delle altre, onde sviandosi nocque a tutte, la sua liberazione è principio di comune miglioramento. Quindi si vede che il risorgere della fantasia estetica e quello delle altre potenze dipendono in fine in fine dal ristoramento della cognizione, e che la restituzione del Bello è inseparabile per ogni verso da quella del bene e del vero.

La rintegrazione dell'intelletto, come il suo oscuramento, non può riguardare la cognizione intuitiva, ma solamente la riflessiva, capace di varii gradi e sottoposta alle vicende dell'arbitrio e del tempo. La riflessione è figlia della parola e madre dell'incivilimento, che non è possibile senza il pensiero riflesso, come il riflettere non può aver luogo senza lo stromento della favella. Ma la favella è figliuola della rivelazione; giacchè non si potendo riflettere senza parola, nè inventare senza riflettere, se questa fosse un trovato dell'ingegno umano, l'effetto sarebbe anteriore alla causa che lo produce. La rivelazione è dunque un fatto oltre natura senza di cui non si possono spiegare tre fatti evidenti, universali, fondamentali; cioè il pensiero, il linguaggio e la civiltà degli uomini. La parola rivelata diede ai primi mortali la notizia riflessiva dei tipi intelligibili delle cose che soggiacciono alla loro apprensiva, insegnando il principio dinamico che li produce, e con cui lo spirito giunge a scoprirli; il che viene accennato dall'autor del Genesi, dove racconta che il padre della nostra specie impose agli animali un nome conveniente alla loro indole. Questo principio dinamico è il dogma della creazione che ci porge gl'intelligibili relativi nell'assoluto e i tipi delle cose create nell'idea della mente creatrice. La formola che lo esprime è la fonte del reale e dello scibile; giacchè messa in atto, produce il mondo delle esistenze, e percepita dallo spirito col concorso dei sentimenti, ce lo fa conoscere. Conciossiachè la notizia dei tipi intellettuali si acquista a mano a mano che coll'occasione degli oggetti esterni appariscono agli occhi della ragione le idee specifiche loro corrispondenti, e le cose

sensate si considerano nei loro riscontri verso l'idea che le ha prodotte. Di qui nasce quella stupenda similitudine e congiunzione che corre fra natura e l'arte, la cosmologia e l'estetica; onde il Bello soggiacque alle stesse vicende nei due ordini, e scadde in entrambi per la medesima cagione; nè si può ristorare nel dominio dell'arte se la mente dell'artefice non è ritirata verso i suoi principii dal dogma supremo del vero. L'emanatista e il panteista che, mancando di questa guida, non possono imprendere il legittimo processo ideale, sono inetti a sentire e a trovare il perfetto Bello; imperocchè, confondendo insieme ogni cosa nell'unità del loro chimerico assoluto, non solo mescolano la materia colla forma e il sensibile coll'intelligibile, ma danno il predominio all'elemento inferiore, secondo il tenore del metodo psicologico intrinseco al loro sistema, e turbano la gerarchia ideale degli enti. L'idea in virtù della sua essenza genera gl'intelligibili negli ordini della cognizione, e crea i sensibili in quelli della realtà; onde come gli oggetti sensati sono diseguali fra loro di entità e di pregio e concorrono con questa diversità a produrre l'armonia universale, così i tipi intelligibili che li rappresentano formano una scala graduata d'idee che hanno per cima e principio l'idea increata. Ma come tosto l'idea si oscura e coi sensibili si confonde (giusta l'essenza di ogni dottrina panteistica), l'ordine degli intelligibili si turba, gl'inferiori si pareggiano o si prepongono ai superiori, la natura inanime all'uomo, la materia allo spirito, l'utile, il sensuale, il dilettevole al ben morale, al vero ed al Bello. Onde nascono nell'etica, nella politica, nel culto, le enormità di ogni sorta; come l'idolatria,

l'antropomorfismo, la tirannide di un uomo o di una casta, l'antropofagia, la schiavitù, la deificazione dei bruti, e le atrocità, le nefandezze di ogni genere non solo giustificate dalle leggi, ma santificate dalla religione; le quali nascono tutte dalla confusione radicale delle idee introdotta dal panteismo. E il panteismo, come ho provato altrove, è la essenza di ogni errore religioso e filosofico [1]. Che se i suoi effetti nell'estetica sono meno orribili e calamitosi, hanno pure un'indole affatto conforme. Da che proviene, verbigrazia, l'uso di antiporre il tipo della natura inanimata o irragionevole a quello dell'uomo, secondo che sogliono i poeti e i pittori descrittivi dell'età moderna, se non da quello stesso principio, che indusse l'antichità orientale a elegger forme mostruose o bestiali per simboleggiare il divino agli occhi degli uomini? Ma l'abuso del genere descrittivo è nulla a ragguaglio di quel pessimo gusto che imperversa in Europa, e sovrattutto in Germania ed in Francia, seggio propizio del panteismo e della eterodossia moderna. I poeti e i romanzieri del secolo, da pochissimi in fuori, par che gareggino fra loro nel rappresentare lo strano, lo sconcio, il deforme, il laido, l'atroce; e i più di loro sono obbligati a queste virtù della loro riputazione. Il simile accade allo stile; la cui perfezione suprema è la proprietà, che nasce dalla corrispondenza esatta della parola col concetto che rappresenta; onde quando si confondono insieme tutte le idee, l'elocuzione soggiace al medesimo scompiglio, e ne nasce quel dire manierato, oscuro, gonfio, ineguale, saltellante, rimbombante, rotto, smaccato,

[1] *Introd. allo stud. della filos.*, L. I., C. 7.

e sempre improprio e barbaro, che oggi è in voga e di cui i nostri secentisti più disgraziati avrebbero avuto vergogna. Insomma ogni torto giudizio nelle lettere e nelle arti come nelle dottrine, nella vita contemplativa come nella pratica, nasce dal disordine delle idee, principio della loro alterazione; nel che appunto è riposta l'essenza del panteismo.

La cognizione della formola ideale è richiesta per avere un'idea adequata, non solo del Bello, ma del sublime e delle altre tre qualità estetiche. Il sublime più squisito, cioè il dinamico, nasce dal concetto di una forza infinita e quindi creatrice; giacchè una forza infinita dee essere una causà efficiente e assoluta, che non può aversi per tale se non è che ordinatrice e trasformatrice di sostanze preesistenti, o creatrice di semplici apparenze e di modificazioni. Quindi è che il panteismo, qualunque sia la sua forma, mal si accorda colla detta specie di sublime; la quale è quasi una prerogativa degli scrittori e dei popoli ortodossi. Quindi è che in nessun libro antico questa dote è così frequente e squisita come nella Bibbia; e fra il sublime di bassa lega, qual è spesso quello dei poeti indiani e di Omero, e il sublime di coppella, qual si vede nel Salmista e nei Profeti, corre lo stesso divario che fra gl'iddii dei Vedi e di Esiodo, generatori di pretti fenomeni, e il Dio di Mosè, di Giobbe, creatore di vere sostanze. Il sublime che deriva dagli schemi immutabili del tempo e dello spazio è meno soggetto ad alterazione; onde l'architettura ieratica degli Orientali è matematicamente sublime. Se non che anche questa spezie di sublimità si vantaggia del

dogma ortodosso in quanto essa si connette coll' altra da cui è logicamente preceduta e prodotta. E di vero, che cosa sono lo spazio e il tempo nel processo ideale, se non il passaggio della potenza all' atto nell' ordine delle esistenze, effettuato per opera della parola creatrice? Lo spazio e il tempo empirici sono quindi tenuti dal teista per effetti dell' atto creativo; onde il sublime matematico partecipa nel suo spirito del dinamico, e ne acquista maggiore vivacità ed efficacia. Il che non può accadere al panteista che, non considerando il tempo e lo spazio nel transito dell' esplicazione, ma in uno stato immanente, ne fa una cosa quieta e morta, non moventesi e viva, e li confonde collo stesso assoluto, come chiaro si vede nel dogma supremo dei libri zendici.

I due componenti del maraviglioso estetico non hanno gran fatto miglior fortuna fuori della vera dottrina. Il panteismo, alterando la nozione dell'intelligibile, corrompe altresì quella del sovrintelligibile, e introduce nella religione e nella filosofia quella confusione della incognita essenza colla nota entità delle cose da cui non vanno esenti i falsi sistemi, dall'Ammone egizio e dal Parabrama degl'Indi sino allo incomprensibile di Damascio e al *numeno* della filosofia critica. Il misterioso fantastico, indirizzato ad ombreggiare ed esprimere il sovrintelligibile, si risente di questo miscuglio, e perde verso le parti cospicue del Bello quel giusto temperamento che lo rende caro a chi lo apprende e giovevole all' effetto del tutto. Imperocchè per sortire l'intento suo vuol essere sobriamente usato e non pregiudicare all'evidenza della rappresentazione, come gli scuri

e le ombre che si adoprano dal pittore per dare efficacia e risalto ai chiari e alla luce. Il difetto di questa proporzione si fa sentire nei poeti panteisti antichi e moderni; e ai dì nostri ha suggerito quei drammi, poemi, romanzi, che un loro elogista chiama *metafisici*, non so se per lode o per istrazio di tali composizioni. E ha viziato egualmente lo stile con quella mancanza di precisione e di contorni, quei viluppi, quei guazzabugli, quelle astruserie, quei vapori, che minacciano di un'altra barbarie le nostre lettere e le nostre favelle. Che divario fra la semplicità luminosa del Manzoni e le nebbie di certi poeti tedeschi e francesi! Chi non sente nella schietta ingenuità e nella lucentezza delle frasi e delle imagini usate dal lombardo scrittore un riverbero di quell'armonia e verità che regna nelle credenze cattoliche? Anche il Leopardi appartiene al novero dei poeti scultori, e pochi l'agguagliano per la purità ed eleganza del dettato, perchè in esso il genio italiano e lo studio profondo dei modelli greci supplirono agli altri difetti, e lo partirono felicemente come scrittore dalla pravità del secolo a cui pagò tributo (non ostante la bontà dell'ingegno e dell'animo) come filosofo. Lo stesso manco di misura guasta l'oltranaturale degli scrittori eterodossi, il quale invece di armonizzar colla natura, le pregiudica, tralignando nel soverchio, nello strano, nel gigantesco, e talvolta nello spiacevole e nel deforme. L'eccesso del prodigioso, comune alla maggior parte degli scrittori d'Oriente, nuoce all'effetto, scancellando le proporzioni naturali, e produce a lungo andare il fastidio invece della meraviglia, come si vede segnatamente nei Re di Firdusi, nei poemi giorgiani, nelle novelle arabiche, e

nel mito ciclico dell'Alessandro bicorne (*Dhulcarnain*), così famoso presso gli Orientali. Le quali improntitudini della fantasia poetica provengono eziandio dagli influssi diretti o indiretti del panteismo, il quale, unificando tutto il reale e tutto lo scibile, confonde l'oltranaturale colla natura e nuoce ad entrambi.

Dalla parola rivelata, insegnatrice o instauratrice della formola ideale, e per mezzo di essa fondatrice di ogni civil cultura, si dee adunque ripetere il ristauro dell'immaginativa e l'instituzione del Bello nell'arte. Ma questa parola rinnovata più fiate per un benigno risguardo della Provvidenza, fu iteratamente corrotta da una parte notabile del genere umano, e serbata da un'altra in virtù di quegli aiuti straordinarii che l'aveano prodotta e con un seguito di meraviglie la perpetuarono. Quindi due civiltà, e conseguentemente due ordini di filosofia, di religione, di letteratura, di arte, si partirono fra loro le varie nazioni; l'una ortodossa e l'altra eterodossa; secondo che si era custodito intatto o viziato il deposito primitivo della rivelazione. Il male però non imperversò in modo eguale presso i popoli della seconda schiera; imperocchè alcuni smarrirono affatto la notizia del vero e, mancata con essa ogni coltura, declinarono alla vita efferata e selvaggia; altri mantennero in parte l'eredità primitiva e una civiltà proporzionata; imperocchè la misura di questa corrisponde per ordinario al grado di scienza ideale che si possiede.

Egli è vero che se gli uomini procedessero sempre a filo di logica, alterato il primo principio dello scibile,

l'errore incalzato dalla dialettica fino alle ultime deduzioni dovrebbe uccidersi da sè stesso e precipitare i popoli dalla vita umana e civile nella ferina e selvatica. Ma due cagioni spesso si oppongono a questo corso di cose. L'una è l'immanenza dell'intuito che, perseverando sempre immune dall'errore riflesso, lo emenda in parte o lo tempera, quando non gli manchi del tutto a tale uffizio lo strumento della parola. L'altra è la parola stessa; la quale anche quando per vizio degli uomini lasciò di essere l'espressione adequata del vero, mantenne vivo più o meno il conoscimento di molte verità secondarie, benchè corrotta fosse o perduta la verità primaria da cui procedono. Quindi è che presso i popoli eterodossi, barbari e civili, antichi e moderni, trovansi molti rimasugli della dottrina primitiva che ripugnano diametralmente ai primi principii speculativi professati da quelli; i quali rimasugli si conservano e si tramandano dalla parola come veri isolati, quasi magliuoli divelti e traposti che tuttavia verdeggiano quando il tronco è perito. Onde si può dire generalmente, che le verità superstiti presso le genti eterodosse sono illogiche, perchè contraddicono ai loro principii fondamentali. Egli è in virtù di queste reliquie sopravvissute alla ruina del dogma supremo che la civiltà si mantiene fra i popoli pagani; ed è maggiore, o minore, secondo che gli avanzi del vero sono più o manco notabili. Così l'idea del Bello avrebbe dovuto mancare affatto fra le nazioni escluse dalla vera fede se col dogma della creazione se ne fossero perdute tutte le conseguenze. Ma non solo la vediam sopravvivere per qualche modo in tutti i paesi dotati di alcuna cultura; che anzi troviamo nelle sue vicende molte differenze

ragguardevoli da una nazione ad un'altra, secondo che più o meno copiosi sono i vestigi del vero da cui proviene. Il che risulterà chiaro dalla comparazione delle stirpi orientali con alcuni popoli Gentili del nostro Occidente.

Il ricercare in ispecie le differenze che corrono fra l'arte eterodossa e l'arte ortodossa, è argomento troppo ampio da potere essere trattato nel presente libro. Mi contenterò adunque di accennare le discrepanze generiche; al quale effetto abbozzerò, procedendo pei sommi capi, le vicende principali dell'arte, fermandomi sovra tutto nelle origini, che in ogni ragion di ricerca sono di massima importanza, come quelle che contengono i germi dei progressi seguenti. E siccome l'arte, non meno che ogni altro ramo della civiltà, seguì nei suoi andamenti il corso delle migrazioni e le mescolanze e le trasformazioni dei popoli, non uscirò dal mio soggetto, ripigliando un po' da alto il discorso; chè il passaggio, l'intreccio delle nazioni, e il pigliar che fecero i semi civili l'una dall'altra, c'indicheranno la storia delle arti che professarono, e ci metteranno in compendio dinanzi agli occhi l'esplicazione successiva del Bello.

CAPITOLO NONO

CAPITOLO NONO

DEL BELLO ARTIFICIALE ETERODOSSO.

L'arte eterodossa storicamente considerata si distingue in due grandi rami che dai luoghi principali in cui fiorirono chiamar si possono italogreco e orientale. L'ultimo invalse presso i popoli culti di levante, esclusi dalla partecipazione piena e diretta della civiltà giudaica e cristiana; alcuni dei quali durano tuttavia nel loro antico essere, come l'India e la Cina: altri mancarono e si spensero in vari tempi, come i prischi abitatori della Mesopotamia, della Persia, dell'Egitto, dell'Asia Minore, del

Messico, del Guatemala, del Perù e della Colombia maestrale; ma ci sono tuttavia più o meno conti per via delle tradizioni e dei monumenti. Aggiungo in questo novero i popoli americani ai levantini, perchè la loro civiltà è un ramo prossimo di quella d'Oriente. Il primo ebbe domicilio nell'Italia e nella Grecia delle età remote, e la sua principal radice nella civiltà dei Pelasghi antichissima, donde uscirono, come due rampolli quasi coetanei, la cultura etrusca e l'ellenica, e il germoglio assai più giovane dell'incivilimento latino. L'arte italogreca è specialmente nostra, sia perchè delle tre famiglie che le appartengono due allignarono in Italia, e perchè italiano di origine dir si può il tronco pelasgico.

Cominciamo dall'arte orientale, e veggiamo in prima quali ne siano stati gli autori e gli operatori più antichi. Gli artisti vetustissimi di tutte le nazioni furono i sacerdoti. Quando si discorre di sacerdoti, rispetto all'età primitiva dei popoli, bisogna guardarsi dal pigliar questa voce nel senso ristretto dei tempi che seguirono. Nel primo sacerdozio la religione occupa il sommo non l'unico luogo; o piuttosto la religione è tutto, in quanto i varii elementi civili fan parte di essa e si vanno successivamente esplicando dal dogma religioso, come dalla formola ideale (la quale è esso dogma) esce di mano in mano tutto lo scibile. La ierocrazia fu depositaria della parola rivelata, e di tutti i semi del vivere gentile ed umano, o piuttosto dei loro avanzi (giacchè parliamo dei popoli eterodossi); e siccome la rivelazione e la gentilezza furono custodite in parte da alcune genti e da altre perdute, il sacerdozio

d' allora accenna piuttosto a una distinzione etnografica, che ad un ordine politico e religioso. Ma quando le compagnie ieratiche, divenute conquistatrici, ebbero soggiogati altri popoli, e il reggimento delle caste, effetto della conquista, fu stabilito, i sacerdoti, che dianzi facevano da sè soli una nazione separata e omogenea, retta a governo patriarcale, divennero il ceto principe delle aggregazioni miste e eterogenee da loro organizzate. Allora incominciò in molti luoghi la separazione naturale dei preti dai militi; giacchè la milizia era stata un' appartenenza del sacerdozio prima della conquista e continuò ad essere anche dopo presso alcuni popoli, come par si possa conghietturare degli Etruschi, degli Scandinavi, dei Geti, dei Druidi, degli Aztechi, e delle popolazioni peruviane sotto l' impero degli Eliadi.

La ierocrazia più antica della gentilità posteriore al diluvio nacque innanzi la dispersione nelle vaste pianure che tramezzano fra il Tigri e l' Eufrate, e sulle ripe feconde, spontaneamente granose, di questi due fiumi [1]. La stirpe che incominciò ad alterare il vero rivelato, e sostituì al sacerdozio e ai riti legittimi un culto scismatico e vizioso, furono i Camiti, nei quali la Genesi e alcune ragionevoli conghietture fondate sulle antiche memorie ci additano gli autori della civiltà e della corruttela diffuse dopo il diluvio. Certo la civiltà posdiluviana fu una continuazione di quella che fiorì innanzi a quell'universale sconvolgimento; chè altrimenti non si potrebbe

[1] Heyne. *Opusc. academ.*, Gotting. 1785. T. I, p. 335-338.

spiegare quel rapido incremento delle arti a cui i Noachidi erano pervenuti, quando tuttavia congregati posero mano alla torre babelica. Ma la pianta generosa cominciò a imbastardire per opera speciale dei Camiti; ai quali si vogliono attribuire gli abusi e gli scandali più antichi dell'umano ingegno nell'età che succedette all'inondazione del globo. La civiltà traligna ogni qualvolta si fa più caso del piacere e dell'utile che dell'onesto, e i progressi materiali si antepongono ai morali; onde nasce quell'amore intemperato del lusso e delle delizie, quell'orgoglio regio e civile, che induce i principi e le nazioni alle guerre ingiuste, alle rapine, alle conquiste, alle tiranniche dominazioni, coonestando queste opere di violenza e di sangue colla gloria apparente delle imprese, e collo splendore di monumenti smisurati proprii ad affascinare gli occhi del volgo e a dargli il concetto di una potenza sovrumana. Tal fu la civiltà camitica, fondatrice delle prime grandi città e, secondo apparisce dall'analogia dei nomi e dalla natura dei luoghi, autrice principale del monumento babelico; dalla quale perciò si dee derivare il genio della prima arte orientale, abbracciato e modificato poscia dalle altre stirpi. I vizii e le meraviglie di questa cultura risultano dal suo principio speculativo, cioè dal dogma dell'emanazione; il quale fu il primo alteramento della formola ideale e la radice degli errori che nacquero di poi [1]. Se altri argomenti non si avessero per affermare che la dottrina della creazione fu guasta innanzi ai tempi Falegici, basterebbe a mostrarlo

[1] *Introd. allo stud. della filos.* L. I, c. 7.

la similitudine e talvolta la medesimezza delle opinioni professate più tardi dai varii popoli, anco nei menomi particolari dei simboli e delle favole; dal che s'inferisce, che molte credenze acroamatiche ed essoteriche delle genti eterodosse ebbero un'origine comune anteriore alla dispersione.

I. Camiti furono i primi conquistatori e avventurieri illustri di cui l'istoria faccia menzione. Da loro uscì la stirpe regnatrice dei Nemrodi [1] che tiranneggiarono l'Assiria e propagarono il loro dominio nei convicini paesi, edificando lunghesso le due fiumare che rigano la Mesopotamia alcune città le cui macerie informi si veggono tuttavia sparse sulla mesta solitudine di quelle spiagge [2]. Fra i tempi di Faleg e quelli di Abramo i sacerdozii camitici diffusero i loro instituti dalle coste del Mediterraneo e del mare Arabico fino al di là dell'India, e si può credere che fin d'allora alcune delle loro tribù penetrassero nel cuore dell'Affrica. La varietà dei luoghi e l'influenza del clima, aiutate dalla condizione straordinaria dell'ambiente terrestre nei tempi prossimi al diluvio, li partirono in più stirpi; fra le quali notabili son le schiatte nere che si distinguono fra loro secondo la varietà delle fattezze, l'inclinazione dell'angolo facciale e la qualità dei capelli setacei o lanosi. Certo la razza dei Negri lanosi è molto antica, poichè venne effigiata sui monumenti e

[1] *Gen.*, X, 8, 9, 10. Masoudi *ap. Nouv. Journ. asiat.*, T. XV, 102-105.

[2] Ker Porter, *Travels*, Lond. 1821, T. II, p. 275-280, 283-297.

trapiantata nella Colchide dai Faraoni; e io trovo nel Genesi [1] qualche oscuro vestigio di varietà organiche anteriori al diluvio, onde si può conghietturare che il germe etiopico precedesse quell' evento e, tradotto per via dei parentadi nella prole del secondo Noachide, perpetuasse parzialmente ne' suoi discendenti la razza degenere dei Cainiti. Ma come ciò sia, si raccoglie da molti indizi che la stirpe degli uomini neri delle due specie occupò nei tempi più antichi la vasta distesa delle regioni poste fra il Nilo bianco e il golfo di Bengala. Ai tempi di Abramo i Camiti soggiacquero a grandi sconvolgimenti di natura (dei quali cercherò di risuscitare in un lavoro particolare l' istoria) che, aiutati dalle irruzioni dei Semiti e dei Giapetidi bianchi, precipitarono la fortuna di quelli, li dispersero in più rimoti paesi, e ridussero molti di loro a quella profonda barbarie che dura tuttavia in una porzione dei loro posteri. La pugna dei Semiti e dei Giapetidi boreali coi Camiti australi e la vittoria dei primi, simboleggiate nelle tradizioni orientali, e specialmente nelle cronache favolose dei Pisdadiani e nelle magnifiche epopee di Valmichi e di Firdusi, verificarono la profezia di Noè sui destini della sua stirpe [2].

Prima di questa rivoluzione, che fu quasi una seconda dispersion dei popoli e compiè gli effetti della prima, si era formato un altro centro di civiltà gentilesca che, avendo a comune coi Camiti le dottrine eterodosse anteriori

[1] VI, 2, 4.
[2] *Gen*, IX, 26, 27.

all'età di Faleg, avea dato loro un indirizzo diverso e migliore. Gli autori di questa nuova disciplina appartenevano al ramo bianco dei Giapetidi, conosciuto dai filologi sotto il nome d'indogermanico, e che indopelasgico si vorria piuttosto appellare. Il loro seggio fu l'Iràn boreale, donde prima e dopo di Abramo uscirono parecchie tribù ieratiche, di cui i Caldei, i Magi, i Bramani e i Sabi furono le principali; le quali recarono e colle armi piantarono nuovi statuti e ordini nella Mesopotamia, nella Persia, nell'India, nell'Egitto e in altri paesi già addomesticati dai Camiti che gli abitavano. Benchè il nervo di questi conquistatori fosse di legnaggio giapetico, essi partecipavano tuttavia del sangue semitico, secondo apparisce dal genio misto di alcune lingue (come il pelvi ed il cofto), dalla celebrità di alcuni popoli contermini, semiti di stirpe, quali erano gli Elamiti e gli antichissimi Nabatei [1], e principalmente dall'indole delle dottrine; imperocchè sebbene l'emanatismo fosse comune a ogni gente eterodossa, questo sistema, sensuale e feroce presso i Camiti, fu temperato presso i figliuoli di Giapeto da una certa idealità e mansuetudine che ritrae della fede ortodossa onde alcune tribù semitiche erano conservatrici. Alla progenie di Cam par che si debba aggiudicare quella deificazione del male, quel culto di un dio satanico, nefario, distruttore, che insanguinò i primi altari del gentilesimo, regnò nell'Asia meridionale, senza competitori, prima delle invasioni giapetiche (e se ne veggono ancora le reliquie nei moderni Iezidi e ne'Curdi, discendenti degli antichi Carduchi o Gordiei), trapelò nel

[1] Quatremère, *ap. Nouv. Journ. asiat.*, T. XV.

cuore e a libeccio dell'Affrica, dove informa tuttavia i crudi riti della Ghinea e del Congo, spaziò per Europa, imperversò nella Scandinavia e passò perfino in America cogli Aztechi dove spiantò le cerimonie pacifiche già radicate fra il lago Nicaragua ed il Gila. Imperocchè, quando i Giapetidi furono commisti coi Camiti, la moltitudine dei vinti, sforzò i vincitori a far buone in parte le loro credenze e a contentarsi di mitigarle, non potendo abolirle; onde nacquero quel sincretismo ieratico, quei dualismi e quei triteismi in cui il dio malefico tiene l'ultimo grado, come una deità detronizzata che occupava già il primo, e conserva, benchè scaduta, i segni dell'antica potenza. Il che mi par chiaro nell'Arimane dei Persiani e nel Siva degl'Indi, quali ci vengono rappresentati dall'Avesta e dai Vedi, monumenti della riforma giapetica che mal dissimulano il predominio del culto anteriore e camitico [1]. Il contrapposto fra il Bramismo e il Visnuismo boreale da un canto, e il Sivaismo, che fu in origine australe, dall'altro, non è meno visibile di quello che corre fra le dottrine iraniche introdotte da Zoàch camita (forse uno dei Nemrodi), e quelle di Uscèng e di Aoma, che Zoroastro in appresso modi cò e ristorò.

Da questi sacerdozii iranici vetustissimi fu anche ingentilito il secondo ramo giapetico, cioè la stirpe gialla che popolò la Cina, il Giappone, il Tibet, l'India oltre il Gange, l'Asia centrale e boreale, l'Oceania e l'America. I due sistemi più antichi della Cina, dei quali Confusio e Laotsè

[1] Sulla maggioranza di Arimane, ved. l'Anquétil, *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, T. XXXVII, p. 615, 616, 617; e su quella di Siva, lo stesso autore, Oupnek, T, I, p. 641, 642.

quasi coetanei furono rinnovatori anzichè autori, hanno coll'emanatismo iranico una tale corrispondenza che mal si può attribuire a un concorso fortuito. Il primo ciclo dei miti cinesi si può credere in parte identico al primo ciclo dei miti iranici; e se il celebre Deguignes invece di far uscir dall'Egitto i primi coloni gialli della provincia di Sciansì, gli avesse chiamati dalle radici dell'Elborz e dei Beluri, il suo presupposto non si potrebbe riprendere. La dottrina dei Ching si riscontra colla forma più antica dell'emanatismo, nata innanzi alla dispersione e comune a quasi tutti i popoli disseminati dalle falde dei monti Celesti a quelle dell'Erminio e dell'Atlante; e lo Sciuching serba in ispecie molte tracce del conflitto occorso fra le dottrine avventizie dei Giapetidi e le superstizioni native dei Miao, primi abitatori del paese, distesi largamente a ostro del fiume Azzurro, e probabilmente di origine camitica [1]. Il panteismo del Tao è una riforma posteriore di quelle prime dottrine e un perfezionamento filosofico della teorica dell'emanazione, analogo a quello che l'ultimo Budda, cioè Sachia Muni, faceva presso a poco in que'tempi medesimi presso i popoli dell'India boreale.

La discendenza fisiologica della stirpe rossa di America e della schiatta bruna o bronzina dell'Oceania dal ceppo giallo è ammessa dai naturalisti di maggior grido, e il Cuvier considera risolutamente gl'Indiani occidentali e i Malai come due rami mongolici. Le similitudini organiche ci riportano a una patria primitiva e comune, la quale

[1] *Schiu-hing*, trad. par Gaubil, I, 3; III, 4; IV, 1; et al. pass.

non può meglio altrove che nell'Iràn collocarsi; ma vi si aggiunge l'analogia degl'instituti e delle dottrine. I semi di pulitezza posseduti dagli antichi popoli dell'Anahuac, dell'Iucatan, del Guatemala, di Cundinamarca e del Perù, sono di genio orientale, e talvolta l'analogia esclude ogni dubbio, come si vede nel calendario dei Toltechi e degli Aztechi, coniato su quello dei popoli asiatici [1], e nell'immagine del Fallo trovata sui monumenti [2]. I personaggi mitici di Manco, Bochica, Amalivaca, Quetzalcohuatl, Vodàn e Uemán hanno pure una similitudine così espressa coi tesmofori ieratici di levante, che il passaggio della civiltà orientale in America si può tenere per indubitato, checchè ne dica il chiarissimo Letronne [3]. Ma se la derivazione è certa, il modo e il tempo di essa sono oscurissimi. Il ciclo di civiltà americana onde i vestigi si serbano, non ci obbliga a risalire oltre i principii della nostra era. Ma è difficile a definire, se gli autori di essa siano usciti immediatamente dall'Asia o da una civiltà anteriore, stanziata nel nuovo mondo da più secoli innanzi. Favoreggiano quest'ultima sentenza le tradizioni unanimi che fanno venir da Oriente quegli arcani legislatori e capisetta; conforme alla quale quel seggio di coltura antichissimo si potria collocare nelle Antille e nella Florida, ovvero nella vasta Polipotamia che divide il Maragnone dall'Orenoco, dove nel secolo quindecimo sparsi viveano i Caraibi,

[1] Humboldt, *Vues des Cordill. et monum. d'Amér.*, Paris, 1816. T. I, p. 56; T. II, p. 2, seq. 358-363.

[2] *Revista mexicana*, Mexico, 1835. T. I, p. 549, 550.

[3] *Journ. des Sav.*, Octob. 1837, p. 615.

piccolo ma non ignobile avanzo di un gran popolo non affatto rozzo, nè molto dissimile ai poetici littorani di Arauco.

Meno incerta mi pare l'origine delle popolazioni che riempiono i due terzi dei vasti arcipelaghi meridionali. È probabile che primi ad accasarsi nella Malesia e nell'Australia siano stati i Camiti della Persia e dell'India espulsi dai Giapetidi, e che reliquie di quegli aborigeni siano le tribù negre o negricanti e bruttissime degli Endameni, dei Papui, degli Australiesi, e quelle che si trovano in parecchie isole dell'arcipelago indiano, a Formosa, in alcuni distretti del Decàn, nella penisola di Malacca, e nei monti che partono il reame di Siam dalla Cocincina. Un'altra migrazione composta di popoli flavi diede origine alla stirpe malaia della Micronesia, della Polinesia e delle isole più prossime ai lidi dell'Asia, e potè stendersi fino a Madagascar per lo strascico delle isolette che corrono a garbino di Sumatra, o congiungono le Maldive colle Comore, e sono quasi le Aleute dell'oceano australe. Forse da alcuni di questi Malai, stanziati sul littorale dell'Affrica dalla banda dell'este, muovono quelle caravane che, valicate le alture del centro, apparvero ai viaggiatori nelle contrade di ponente [1]. Per molte ragioni che qui non posso esporre, io tengo per verosimile che le prime migrazioni dei Malai siano antichissime, e coetanee o poco posteriori alla grande dispersione dei Camiti; al che si aggiunge

[1] WALCKENAER, *Hist. gén. des voy.*, T. X, p. 362-367: T. XI, p. 224.

qualche peso da certe tradizioni di Giava (uno dei seggi principali di quella coltura) e dagl'indizi di una religione uniforme e di volto asiatico presso i popoli della Polinesia da smisurati bracci di mare ora disgiunti [1]. Che se per la moltitudine delle isole coralline o vulcaniche, gli arcipelaghi e *attoloni* dell'Oceania non si possono tutti considerare come frantumi di un antico continente; quest'opinione riesce plausibile se si ristringe ad alcuni gruppi di altra natura, ed è corroborata da parecchie memorie malaie, indiane, ceilanesi, secondo le quali l'oceano di quella banda avrebbe anche avuto la sua Atlantide.

L'Europa antica (lasciando per ora in disparte i Pelasghi) ha coll'Iràn una connessione cospicua, così nelle sue lingue, dal biscaglino e dagl'idiomi finnici in fuori, come nelle istituzioni e nelle dottrine. I Pilofori, i Druidi e gli Scaldi sono tre ierocrazie che per gli ordini loro, i riti, le credenze, si attengono al ramo indopelasgico dei Giapetidi bianchi dell'Oriente; e senza far di Zamolsi e di Odino dei discepoli o degli *avatari* di Budda, non si può negare che questi due personaggi mitici abbiano un sembiante orientale e che entrambi rappresentino il sistema delle caste, l'uno nel primo grado di esso e tuttavia fiorente l'imperio ieratico, l'altro sotto il successivo predominio della classe guerriera. Ma checchè si giudichi di questi particolari, l'origine iranica di tali popoli è fondata sui canoni inconcussi della etnografia.

[1] *Bullet. de la Soc. de Géogr.*, 1836, p. 162-165.

Il lettore mi perdonerà questa corta intramessa sulle origini e prime migrazioni dei popoli, necessaria a mettergli davanti agli occhi, quasi in ispecchio, il nascimento, i passaggi e le vicende generali delle arti. Dalla quale si raccoglie che la ierocrazia camitica e giapetica della Mesopotamia e del contermino Iràn fu il principio dinamico da cui nacquero tutti i pontificati scismatici, le filosofie e le credenze eterodosse dei vari paesi; e quindi anche le lettere poetiche, ogni opera dell'immaginazione. L'emanatismo, che fu la prima alterazione del vero e nacque innanzi alla divisione nel genere umano, impedì che l'arte sacerdotale di Oriente toccasse il segno della bellezza, ma pregiudicò meno al sublime per le ragioni dianzi esposte. Il processo dell'arte orientale corrispose pertanto esattamente a quello della falsa formola sostituita alla vera. Negli ordini della natura, lo spazio e il tempo empirici, donde scaturisce il sublime matematico per l'immaginativa, sono il contenente degl' individui reali in cui risiede il Bello; tanto che il contenente e il contenuto sono prodotti da una forza infinita dal cui intuito rappresentato visibilmente nasce il sublime dinamico. L'emanatista, a tenore de'suoi principii, immedesima sostanzialmente il contenuto mondano colla Cagion prima che lo produce, non ammettendo fra loro altro divario che quello per cui la potenza si disforma dall'atto e l'esistenza implicata dalla sua esplicazione. Ma quanto al contenente, egli non ammette nè anco questa diversità e se lo raffigura come identico al principio esplicante, eziandio modalmente; cosicchè il tempo e lo spazio sono la stessa forza emanatrice nel momento che precede l'esplicazione cosmica. Ne gli è possibile

il discorrere altrimenti; giacchè, rimossa la creazione sostanziale e confuso il sensibile coll' intelligibile, lo spazio e il tempo puri non si distinguono più dallo spazio e dal tempo empirici, l'estensione e la durata attuale del mondo s'immedesimano colla possibilità loro inseparabile dall'essenza increata. Il qual concetto diede luogo al dogma teologico dei Caldei e alla deificazione del tempo e del luogo interminati [1], la quale a parer mio risale ai primi sacerdozii anteriori alla dispersione, e dipende dal ciclo uranico di tutte le antiche mitologie; com' è a vedere nel Crono dei Pelasghi e nel Zeruane Acherene dei libri zendici, la notizia compiuta del quale si trova solo in un passo di Damascio [2].

Applicando questo concetto di Dio e della natura alle ragioni dell'arte, i sacerdoti emanatisti si proposero di creare un Cosmo artificiale, ed escogitarono un contenente che generasse il suo compreso e i tipi individui delle cose mondane, come il tempo e lo spazio cosmici immedesimati coll'essenza divina generano i particolari oggetti di cui consta il visibile universo. A tal effetto fu trovata l'architettura, che è l'arte produttiva del contenente. L'opera architettonica, che colla vasta grandiosità delle sue dimensioni rapisce lo spettatore, rende imagine dello spazio immenso, in cui l' unità emanatrice si va lentamente ed eternamente esplicando sotto una varietà di forme maravigliose. Ma lo spazio non può ferire i sensi e l'immaginativa,

[1] Lajard, *Rech. sur le culte etc. de Vénus*, Paris, 1837. p. 10 seq.

[2] Hyde, *Hist. relig. vet. Pers.*, Oxon. 1700, p. 291. — Anquétil. *Mém. de l'Acad. des inscript.*, T. XXXVIII, p. 584, 585.

nè entrare nel dominio della natura e dell'arte, se non in quanto è diviso e limitato da certi confini sensibili; onde nel mondo naturale il sublime matematico dell'estensione nasce dalle linee orizzontali o verticali che la distinguono per qualche verso; come l'espansione celeste e terrestre, lo spiano interminato del mare, i ripidi gioghi dei monti, il perpendicolo delle frane e dei burroni, le alte cime ondeggianti delle foreste. L'ingegno dell'uomo riproduce a suo potere i sublimi lineamenti di questa struttura naturale e imita l'architetto del mondo nelle sue opere. Egli innalza i suoi edifizi sopra le alture e volge a profitto dell'arte quelle saldezze naturali, quasi piedestalli destinati a sostenerne le opere e a ricevere il loro compimento dalle mani dell'artista. Le fabbriche orientali posano spesso sopra una piattafôrma, come in Persia e in Egitto, ovvero sopra una piramide tronca, naturale o artificiale, come nella Mesopotamia, nella Media e nel Messico. Oltre l'elevazion della base, la stessa forma piramidale de' più antichi edifizi, l'altezza loro e la mole smisurata, la grossezza enorme dei materiali, la solidità della struttura e il tutto insieme indirizzato a eccitare l'ammirazione dei risguardanti, mostrano che gli architetti mirassero a gareggiar colla natura, e ad imitare il sublime dei monti. La piramide che, al dire di Tacito [1], è una spezie di montagna artificiale condotta al cielo, fu probabilmente un trovato dei Camiti; ai quali si possono attribuire, oltre quelle di Gisa antichissime, alcune forse delle diciannove a meriggio di Menfi e denominate da Sacara; alle quali aggiungerei le etiopiche,

[1] Ann, II, 61.

nude in parte di geroglifici, se non fossero troppo recenti; giacchè i geroglifici sogliono contrassegnare i monumenti giapetici dei Sabi, autori della seconda civiltà egizia. Certo lo smisurato e il colossale dei lavori fu introdotto dai Camiti, imitati ma non superati nell' audacia dei concetti dalle stirpi posteriori; e la piramide, come simbolo filosofico e religioso dell' emanatismo [1], si può credere ideata dagli autori di questo sistema e adombrata nella torre babelica. Le volte e le cupole di origine assai meno antica rappresentano il convesso del cielo e corrispondono nella storia dell'arte ai progressi scientifici che introdussero le curve nei moti e nelle moli del firmamento, ma gli ampli ed eccelsi soffitti dei templi e sepolcri egizi, nei quali talvolta si effigiavano gli astri, come si vede tuttavia nei due zodiaci di Latopoli (*Esnè*), in quelli di Tentira (*Dendera*), nelle tavole astronomiche di Ermonti e della necropoli regia di Tebe [2]; e i soppalchi delle sale ipostile sostenuti da enormi colonne le cui cime fioriscono nella vaga vegetazione del giglio acquatico e della palma, somigliano la volta celeste, quasi sorretta dai peristili basaltici e dai picchi nevosi come da novello Atlante, o dagli alberi annosi e giganteschi delle selve. Talvolta ancora, come nei pirei dell'antica Persia, e nei piccoli ieroni o tempietti dei primi Elleni, l' edifizio è aperto di sopra, e ha per base un monte, per tetto il cielo, cooperando

[1] *Descr. de l'Egypte*, T. IX, p. 485-514. — *Conf.* Meister, *Comm. soc. scient.* Gotting. ad an. 1774. P. I, p. 193-203.

[2] *Descr. de l'Egypte*, T. I, p. 366, seqq.; 409, seq.; T. III, p. 215, 216, 217, 323-331, 470-495; T. VIII, p. 10, 11, 12; T. IX, p. 46-59.

le magnificenze di natura, come nel teatro greco, e quasi maritandosi agli spettacoli dell'arte.

Perchè l'architettura adombri in un certo modo l'aspetto delle cose naturali, non se ne vuol già inferire che sia una semplice imitazione di esse. Nell'arte non v'ha propriamente imitazione complessiva di un tutto, ma solo delle parti che, quasi materiali greggi tolti dalla realtà e destituiti di valore estetico, si compongono, armonizzano, trasformano per opera dell'ingegno, secondo un modello ideale che somiglia, ma non risponde mai appieno, agli oggetti esteriori. L'euritmia architettonica è la copia di un tipo vergine che non si trova di fuori nè anco imperfettamente, nel che la architettura differisce dalla pittura, scultura, poesia, e ha per compagna solamente la musica. L'architettura di Oriente con le ampie aree orizzontali e verticali, i soffitti eccelsi, e più tardi le spaziose cupole campate in aria, le piramidi, gli obelischi, le torri, i minaretti, i peristili, i piloni, le sale ipostile, i dromi di sfingi, i santuarii, i laberinti, le siringhe, gl'ipogei e le altre sue opere, rappresenta certo in qualche modo l'orizzonte terrestre e marittimo, lo spazio celeste, le montagne massicce, i gioghi svelti ed ertissimi, le foreste, le vie arborate, i sotterranei, le caverne e le altre grandezze di natura; ma fra le sublimità naturali e artificiali corre una semplice analogia e non quella perfetta convenienza e similitudine a cui mira l'imitazione.

La forma curvilinea fu poco usata dai primi artefici orientali; ond'è che l'artificio delle volte fu ignoto agli

antichi Egizi, benchè se ne veggano i principii a File e ad Elefantina [1]. Il che si vuole attribuire così al difetto di scienza, come alle influenze di una cosmologia bambina; ma principalmente alle suggestioni istintive della fantasia estetica, secondo le leggi della quale la linea torta appartiene sovrattutto al Bello e la diritta al sublime. Ora nell'arte orientale, come nei principii della natura, il sublime prevale sul Bello. La linea retta è sublime, perchè è potenzialmente infinita e non ha in sè il suo termine da cui sempre si allontana; laddove la curva è finita perchè, anche rimovendone i confini, tende a rientrare in sè stessa e ad immedesimare il suo principio col suo fine; onde l'una risponde allo spazio puro, e l'altra allo spazio empirico. La prima è inorganica, essendo sempre conforme e identica a sè stessa, come lo spazio infinito che trascorre: la seconda è organica e soggiace alla diversità dell'estensione empirica e finita; perciò quella predomina negli esseri inorganici della natura, e questa nei corpi organizzati. La linea retta esprime la medesimezza

[1] *Descr. de l'Egypte*, T. I, p. 34, 35, 198, 199. Vedi anche il Viaggio del Belzoni. Il Ker Porter riprende coloro che attribuiscono a Zoroastro l'introduzione dell'arco semicircolare di cui non v'ha esempio nei monumenti di Persepoli e negli altri più antichi edifici della Persia (dai due altari di Nacsci-Rustam in fuori), come non si vede pure nei tetti e nelle finestre dell'alto Egitto. L'uso del semicircolo non entrò in Persia prima dei Macedoni, e fu applicato dai Sassanidi alle cupole dei palagi e dei templi. Gli Arabi modificarono questa forma e vi sostituirono le ondulazioni piramidali dell'arco saracenico. Allora si trovarono i portici, quasi viali di pietra. La cupola di Sultanea è il capolavoro di questa spezie di architettura. Ker Porter. *Travels*, T. I, p. 702, 703.

dell'elemento primitivo della natura, il contenente universale, la creazione nell'atto primo, l'epoca primordiale del mondo, il mezzo termine della formola ideale e le ragioni ontologiche del sublime: la curva adombra la varietà dell'elemento secondario delle cose, il contenuto cosmico ne' suoi particolari, l'atto secondo della creazione, il compimento della cosmogonia, l'ultimo membro della formola razionale e la realtà obbiettiva del Bello. Il che tanto è vero che, quanto più la curva si accosta all'infinito e al sublime, tanto più si scosta dalla sua natura e finalmente si confonde colla retta, quando è divenuta attualmente senza limiti; giacchè la retta, come osserva Galileo, è la periferia di un circolo infinito [1]. Perciò i Pitagorici simboleggiavano colla linea retta l'unità implicante e colla curva la varietà esplicata del loro assoluto, conforme al dogma dell'emanazione; e i due schemi geometrici formano il settimo dei loro principii biformi, secondo il catalogo conservato da Aristotile [2]. Quindi non è meraviglia se troviamo la simbolica orale dei filosofi italogreci nell'architettura ieratica da cui ebbe il suo nascimento.

L'architettura sola non basta a rappresentare il contenente universale delle cose create. Il quale essendo di due sorta, l'uno geometrico che consiste nello spazio, l'altro aritmetico che versa nel tempo, l'arte effigiatrice del primo non esprime che per metà il sublime matematico

[1] *Dialoghi*, Giorn. 3, Opere, Milano, 1811. T. XI, p. 196.
[2] *Metaph.* I, 4.

e il Cronòtopo senza limiti dell'antico emanatismo. A questo difetto supplisce la musica; la quale idoleggia il contenente aritmetico per mezzo della successione, della durata e del numero, come l'architettura imita il contenente geometrico per via della coesistenza, dell'estensione e delle figure. L'architettura e la musica hanno fra loro molte rassomiglianze. 1.° Sono arti universali, madri di tutti gli artifizi ingegnosi, e fra loro sorelle, come nate a un parto dalla parola. 2.° Si fondano del pari in sul concetto matematico e ne esprimono le due facce indivise, onde l'una è compimento dell'altra. 3.° Risguardano il membro intermedio della formola ideale, giacchè le idee del tempo e dello spazio s'innestano in quella della creazione. 4.° La qualità estetica, che è principalmente di loro appartenenza, è il sublime, benchè siano anche capaci di bellezza. 5.° Precedettero le altre arti secondo l'ordine cronologico, come vanno loro innanzi secondo l'ordine logico; onde la storia ce ne addita l'origine anteriore a ogni altro trovato umano [1]. E ci sono assai popoli che hanno architetti senza pittori e scultori, e conoscono la musica senza la poesia; altri edificano bene, ma scolpiscono e dipingono rozzamente, come i Cinesi, ovvero coltivano l'armonia, ma trascurano i versi, come si può conghietturare degli antichi Egizi; laddove il contrario non ha luogo. Che se i bisogni della vita spiegano l'invenzione e gl'incrementi dell'architettura e la sua soprastanza sulle altre arti figurative, questa ragione non è applicabile alla musica. 6.° Imitano l'universo nel suo complesso, non nelle parti,

[1] *Gen.* IV, 17, 21, 22.

per modo generico e non ispecifico; onde s' apparentano colle scienze universali, quali sono l'astronomia e la matematica. La cognazione di queste due discipline colla musica in particolare è antichissima, e occupò gl'ingegni più stupendi da Pitagora e da Platone sino al Keplero, per tacere dei vecchi filosofi orientali e pelasghi, dai quali è probabile che ritraesse l'inclito caposcuola di Crotona.

Di rincontro a queste analogie fra le due arti principi si osservano alcune dissomiglianze derivanti dal loro proprio soggetto e degne di considerazione. 1.° Il soggetto dell'architettura è lo spazio, e della musica il tempo. Ora, benchè lo spazio e il tempo puri sieno egualmente obbiettivi e assoluti in sè stessi, v'ha tuttavia fra loro questo divario, che l'intuito dello spazio è occasionato (non causato) dalla percezione delle cose esteriori e materiali, laddove quello del tempo è eccitato dalla considerazione di noi medesimi, come esseri spirituali e pensanti. Dal che seguita che la mente applica lo spazio agli oggetti di fuori prima di applicarlo a sè stessa, e procede oppositamente riguardo al tempo; cosicchè ella trasferisce il concetto dell'esistenza locale (largamente considerata) dal difuori al didentro, e quello dell'esistenza temporanea dal didentro al difuori, collocando sè medesima in un luogo in quanto per via del corpo ella è parte del mondo, e misurando la durata del mondo, in quanto per via del corpo esso è in commercio col nostro proprio animo. Questo divario fu acutamente avvertito dal Kant, quando nell'estetica trascendentale considerò il tempo come la forma del senso interno, e lo spazio come quella del senso

esteriore; benchè errasse a subbiettivare queste due forme, come errano coloro che subbiettivano il tempo, perchè altri (il Maine-Biran e il Royer-Collard) han provato che dall'animo proviene la vera misura di esso. Tal discrepanza dei due schemi matematici si riflette nelle due arti generatrici che li rappresentano. L'architettura tiene più del materiale e dell'estrinseco, la musica dell'intrinseco e dello spirituale; onde considerandole cosmologicamente e rispetto al senso esteriore, la musica si contiene nell'architettura, come lo spirito nel corpo, l'uomo nel mondo, il tempo nello spazio e l'orchestra nel teatro o nel tempio; laddove psicologicamente e in ordine al senso intimo, il contrario ha luogo, e l'architettura è nella musica, come l'oggetto pensato nell'animo che lo pensa. Esse hanno perciò reciprocamente fra loro le ragioni di contenente e di contenuto, e per questo verso sono parallele e gemelle: se non che l'interno soprastando all'esterno e lo spirituale al corporeo, il tempo si vendica una legittima maggioranza sullo spazio e la musica sull'architettura. Per questo rispetto la musica può esser celebrata per la prima delle arti, come a senno degli emanatisti il tempo senza limiti è il primo momento ontologico dell'assoluto. 2.° Il senso architettonico è la vista, che apprende le forme esterne de' corpi; il senso musicale è l'udito, che per via del suono comunica colla forza intima degli oggetti che lo producono. 3.° L'architettura genera il sublime mediante l'infinità dello steso, cioè coll'immenso, e la musica coll'infinità della durata, cioè coll'eterno. L'espansione architettonica è estrinseca e obbiettiva, laddove la durata musicale è interna e subbiettiva;

conciossiachè l' armonia non rende imagine di una durata che s' attenga alle cose di fuori, ma solo di un' eterna immanenza, concentrata quasi nel proprio animo e aliena dal flusso e dalle vicende del mondo esteriore. Vero è che, siccome l' armonia propriamente detta esprime il continuo immanente, così il discreto successivo del tempo vien significato dalla melodia che l' accompagna. 4.° Accomodatamente alla loro natura, l' architettura e la musica differiscono anche pei loro effetti. La prima trasporta l' uomo fuori di sè; la seconda lo concentra in sè stesso. L' una primeggia per l' estensione, l' altra per la profondità. L'una si riferisce più all' intendimento e l'altra all'affetto; quindi è che la musica essendo più inesplicabile, più commovente, è anche per l' efficacia delle impressioni la regina delle arti.

L' architettura e la musica sono di lor natura indirizzate al sublime, perchè esprimono l' idea dello spazio e del tempo senza limiti. Siccome però la forma di questa espressione, apprensibile dal senso e dalla immaginativa, è limitata, sono anco capaci di bellezza, perchè il finito è la sede del Bello, il quale vi alberga ogni qualvolta l'oggetto risponde a un tipo intellettivo. Le linee architettoniche e i suoni musicali, quando sono disposti in modo che rispondono a un tipo visibile od acustico, producono il Bello, mediante la proporzione e la simetria architettica, il numero e le consonanze musicali. L' armonia nei canti e nei suoni risponde alle complicazioni simmetriche degli edifici, e la melodia de' primi alle proporzioni semplici

de'secondi; onde la melodia è quasi una serie di proporzioni che si succedono, come l'euritmia di una fabbrica è un complesso di accordi che hanno luogo nello stesso tempo. Ma siccome il Bello e il sublime si diversificano, e l'uno è in ragione inversa, come si suol dire, dell'altro, perciò la sublimità artificiale accoppiandosi al Bello sottostà alla naturale che per lo più è schietta e rapisce tutto l'animo dello spettatore non distornato da altro pensiero. La natura è sovranamente sublime in quelle sue parti che non sono regolari nè simmetriche, come il cielo stellato, il mare in burrasca, le giogaie variamente merlate, le vette ineguali e le erte scoscese de' monti; ne' quali oggetti se qualche ordine si recasse, se ne scemerebbe la grandiosità. E senza parlar de'torrenti, delle cataratte, delle bufere, dei turbini, degli uracani, dei fuochi celesti e sotterranei, che romoreggiando e scrosciando non mostrano saper nulla di accordi e destano pure un' impressione sublime; io penso che se il concento pitagorico delle sfere si verificasse (o le nostre orecchie impeciate si sturassero ad udirlo), lo troveremmo più sublime che bello. Per la stessa ragione nell'architettura orientale la sublimità predomina, e nella greca la bellezza; e un divario conforme corre fra l'antica e la moderna musica. Che se nell'arte il sublime non dee essere affatto scompagnato dal Bello, ciò nasce che, non potendo le deboli forze dell'uomo emular degnamente le opere colossali della natura, il piacere prodotto dai lavori artificiali sarebbe troppo scarso, se alla tenuità del sublime che vi si ravvisa non supplisse il Bello, il dominio del quale è conceduto all'uomo, dove che il vero e compito sublime è privilegio incomunicabile della Causa infinita.

La bellezza che abbiamo testè notato nell' architettura e nella musica è solamente quantitativa, e nasce dallo spazio e dal tempo in quanto queste due forme sono capaci di certe corrispondenze e proporzioni. Ma il Bello che deriva dalla quantità è poca cosa rispetto al Bello qualitativo che emerge dalle idee specifiche delle forze create, per cui ciascun ordine di queste si differenzia dagli altri di qualità e di natura. A tal genere di bellezza son consecrate le arti secondarie, alcune delle quali sono visive e simultanee, come la pittura e la scultura, altre visive e successive, come la mimica e la danza, altre infine acustiche e successive, come la poesia e l'eloquenza; e hanno ciò di comune, che l'idea predominante nelle loro rappresentazioni è il tipo umano che ne costituisce il soggetto principale, lasciando agli altri tipi un luogo accessorio; laddove questo tipo è affatto escluso dal Bello quantitativo, o vogliam dire matematico. Ma le arti primarie possono volgere a profitto loro i vantaggi delle loro figliuole e appropriarseli, come si vede negli ornati pittorici e scultorii degli edifici e nella parte sentimentale delle melodie; dove l'architettura si aggiudica specialmente la parte esterna e materiale del tipo umano, quando la musica, che non può essere figurativa, si compiace di esprimere la parte morale e incorporea di quello, ritraendo l'amore, l'odio, la gioia, il tripudio, la mestizia, il dolore, il terrore e tutti quegli altri affetti che formano il più caro attrattivo delle musiche consonanze. In virtù di queste aggiunte, le due arti principi vengono a comprendere e incorporarsi le arti subordinate, e rispondono eziandio al contenuto qualitativo

del mondo; il quale è una varietà di forze specificamente diverse fra cui l'umana primeggia, dove che il tempo e lo spazio che lo contengono constano di parti della stessa natura.

Ma come mai l'elemento quantitativo ha dato luogo al qualitativo? Come il Bello in tutte le sue parti potè uscire dal sublime matematico? Come insomma le arti primarie, cioè l'architettura e la musica, hanno prodotte le arti secondarie? Richiamiamoci alla memoria la nostra formola estetica, secondo la quale il sublime dinamico crea il Bello e il matematico lo contiene, come l'Ente crea l'esistente, a tenore della formola ideale. Per trovare la generazione delle arti non abbiamo che ad aggiungere al sublime matematico il dinamico; il quale farà scaturire dal primo ogni genere di bellezza, come dalla espansione del tempo e dello spazio emerse la varietà delle cose mondane per opera della virtù creatrice. Il principio del sublime dinamico è la forza infinita e creante che piglia qualità di sublime, accompagnandosi a una forma sensibile, cioè diventando parola, o Verbo; parola creatrice in quanto effettua i tipi intelligibili delle cose nel mondo, e parola rivelatrice in quanto li manifesta all'intuito delle menti create. Il Bello nell'arte deriva dalla parola rivelata; la quale è altresì il principio del Bello nella natura, del sublime, di ogni qualità estetica, dell'arte in universale, del pensiero intuitivo e riflesso dell'uomo, e insomma di ogni incivilimento; e quindi le arti secondarie rampollano dalle primarie in virtù della loro causa e hanno la stessa orgine.

La parola è scritta o semplicemente parlata. La prima fu incorporata coll'architettura, la seconda colla musica, e le due arti madri fecondate dal loro principio acquistarono il germe dei tipi intelligibili delle cose la cui esplicazione produsse di mano in mano le arti secondarie. I tipi intelligibili contenuti nella parola rivelata si travasarono con essa nelle arti primarie, come tosto la scrittura fu immedesimata cogli edifici e la favella coi concenti musici; ma da principio non vi furono che in potenza; cioè abbozzati, implicati, avviluppati, confusi col loro contenente, privi dell'indipendenza loro propria, come il fiore ed il frutto si racchiuggono nella semenza, e come a tenore degli emanatisti le cose finite sono nell'assoluto prima dell'esplicamento cosmico. E in vero l'architettura e la musica già pregne dei germi ideali del Bello, mediante il loro connubio colla parola, ci rendono a capello l'immagine del Cronòtopo assoluto della più antica filosofia eterodossa, gravido ab eterno delle esistenze mondane. Ma acciò questi germi si schiudano e le arti secondarie escano alla luce, uopo è che intervenga nuovamente la parola rivelatrice che faccia passare all'atto le potenze estetiche da lei create; onde l'architettura e la musica siano veramente generatrici. Perciò intorno alla produzione delle arti secondarie per opera delle primarie, e del Bello per via del sublime, si vuole partitamente spiegare la formazione del germe architettonico e musicale delle arti derivative e la sua esplicazione. Le quali due cose corrispondono alla concezione e alla nascita, che sono i due momenti più principali di ogni processo dinamico negli ordini universali della natura organizzata. La parola è nei due casi il principio maschio e fecondatore che, a guisa del Fallo

simbolico degli Egizi, infonde nelle arti regie un nuovo principio di vita, dotandole di nuove potenze, o svolgendo le potenze implicate; ma ella interviene nell'uno e nell'altro in modo alquanto diverso, come si vedrà.

Descriviamo in prima la formazione del germe estetico nell'architettura. La ragione per cui la parola scritta fu incorporata agli edifizi si dee ripetere dalla simbologia ieratica degli Orientali, la quale, oltre ai simboli propriamente detti, comprende anche quella parte della mitologia che è indirizzata ad esprimere le verità ideali [1]. La simbolica considerata generalmente è l'espressione essoterica e naturale dell'idea: chè i concetti razionali non si possono ripensare se non rivestiti di un segno che diventa simbolo ogni qual volta rappresenta l'intelligibile acconciamente all'indole dell'immaginativa. Così la voce *Dio* è un mero segno; ma l'Antico dei giorni di Daniele, la croce ansata, lo scarabeo, l'occhio, il serpente, la sfinge e molti altri emblemi di questa fatta usati dagli Egizi erano simboli espressivi delle varie nozioni racchiuse nell'idea della Divinità. Il simbolo parla all'immaginativa, perchè viene campato nello spazio empirico o fantastico; ond'è che la simbolica tramezza fra la filosofia e la fisica, come la fantasia tiene un luogo medio fra la ragione e il senso, e come la creazione è interposta fra l'Ente e le esistenze. Il simbolo essendo un sensibile tolto dall'ultimo membro della formola ideale, somiglia al Bello che nasce dal sublime;

[1] Sulla natura dei simboli e dei miti in genere, ved. Ottofredo Muller, *Proleg. zu einer wisenschaft. mytolog.* Gotting. 1825, p. 59, seq. e il Guigniaut, *Relig. de l'antiq.* par Creuzer, T. I, p. 528-537.

e l'idea acroamatica crea il suo segno essoterico, come il sublime crea il Bello. Havvi dunque fra l'estetica e l'emblematica questa similitudine, che ambe appartengono materialmente alla nozione dell'esistente; ma corre questo divario, che il Bello esprime solo il tipo di una cosa creata, incarnato nell'ultimo termine della formola, e quindi un intelligibile relativo; laddove il simbolo per lo più si riferisce all'intelligibile assoluto in sè stesso o nelle sue relazioni estrinseche. Dal che nasce un'altra differenza; giacchè il Bello, essendo una copia delle idee specifiche, corrisponde loro a perfezione, dove che il simbolo non somiglia punto alla cosa simboleggiata, e si lega con essa per un vincolo arbitrario o fondato solo sulle analogie rimotissime che uniscono il Creatore colle creature. E di vero come mai un semplice segno potrebbe per sè stesso idoleggiare l'Idea che non ha nessuna proporzione colle cose sensate e finite donde il simbolo è tratto? L'ente è il pretto vero nella sua sostanzialità assoluta; onde il Jeova biblico non è suscettivo di essere figurato, ma solo simboleggiato, ed è inestetico, anzi innominato e ineffabile in quanto il nome che gli si dà non può essere onomatopeico ed esprime un concetto schiettamente razionale. All'incontro l'Eloim o l'Eloà creatore, cioè la forza infinita che si manifesta colla espansione del tempo e dello spazio mondano, riveste una qualità estetica ed è sublime: l'Uomo Dio è bello. Gli attributi divini d'immensità, eternità, onnipotenza sono pure sublimi in quanto si attuano estrinsecamente nella creazione e appariscono negli effetti loro. Dalle quali discrepanze fra l'estetica e la simbologia conseguita che il Bello e il simbolo si oppongono essenzialmente fra loro, nè possono immedesimarsi

senza nuocersi reciprocamente. Come si scorge ragguagliando l'arte orientale colla greca; nella prima delle quali la venustà della forma sottostà alla precisione dell'emblema e ne è quasi sempre guasta, e spesso annullata; laddove nella seconda il Bello signoreggia per modo che il simbolo ne scapita e non di rado svanisce.

L'architettura orientale sino da' suoi principii fu essenzialmente simbolica. Non pare che ciò si possa volgere in dubbio, sia che si guardi alla persona dei primi architettori, di professione ieratici, o si abbia l'occhio alla grandezza colossale dei monumenti non possibile a spiegarsi colle sole ragioni dell'utile o delle sensuali delizie, e arguenti uno scopo più nobile nella mente degli edificatori. Che questo scopo sia stato estetico in quanto si voleva colle moli architettoniche eccitare il senso del sublime, niuno sarà che il neghi. E chi potrebbe dubitarne, rimirando un obelisco o una piramide? Ma il sublime è naturalmente e necessariamente simbolico, e in ciò differisce dal Bello il quale, non che inchiudere il simbolo, mal si accorda colla natura. Il sublime è simbolico in quanto gli schemi sensibili e grandiosi che lo costituiscono, richiamando allo spirito l'idea dell'infinito, l'idoleggiano e lo rappresentano in un certo modo all'immaginativa. Ora, che cos'è l'infinito se non l'Ente, cioè il primo membro della formola? Al quale la mente nostra è condotta dalla rappresentazione fantastica del tempo e dello spazio, come da un simbolo naturale. Vedesi adunque che il genio estetico dell'architettura, come arte indirizzata al sublime, non si può sequestrare da un certo simbolismo che di

necessità risulta dall' indole dello stesso sublime; nel che consiste radicalmente il vincolo logico dell' architettura colla parola, come quella ch' è in origine metaforica, poetica, e quindi simbolica. Lo stesso dicasi della musica. Oltrechè, se si discorre degli architetti orientali, siccome essi professavano il panteismo dell' emanazione, l' edifizio o il tempio che rappresentava lo spazio cosmico veniva ad essere agli occhi loro un emblema del dio Spazio (il Topo gemello del Crono) e simboleggiava teologicamente la Divinità, come esteticamente eccitava il senso del sublime in coloro che il contemplavano. D' altra parte il contenuto dello spazio mondano, non differendo, a parere degli emanatisti, dal contenente stesso, cioè dal dio Spazio, se non come l' esplicazione si differenzia dalla sostanza implicata, l' architettura dovea rappresentare eziandio le cose mondane come implicate nel contenente divino, e quindi esprimere adequatamente il Teocosmo. Ma le forme architettoniche per la loro semplicità non possono sortire questo effetto se non molto imperfettamente e per modo affatto generico, come si scorge nella piramide, che significa la varietà delle cose finite inclusa nell' unità infinita e emanatrice. Per supplire a questo difetto, gli architettori sacerdotali ricorsero alla scrittura che incorporarono nelle pareti delle loro fabbriche. Così nei templi egizi le muraglie sono gremite di geroglifici che fanno con esse tutto un corpo, e rappresentano la virtualità delle cose mondane contenuta nello spazio divino e assoluto; onde l' edifizio tutto quanto è quasi un geroglifico immenso, composto di una varietà innumerabile di emblemi particolari, e così nel complesso come nelle parti rende una viva imagine del Teocosmo.

La scrittura, che nel suo più largo significato è la rappresentazione delle idee per mezzo di segni visuali, è alfabetica o ideografica; e questa può essere semplicemente simbolica o ieroglifica, quando una parte dei simboli adoperati esprime direttamente la parola e non il concetto che vi corrisponde. La scrittura alfabetica è la parola morta, disciolta, disorganizzata, ridotta allo stato informe di mera potenza. Credesi comunemente ch'ella sia d'origine posteriore alla ieroglifica e quasi un compendio, un perfezionamento di essa; nella quale i caratteri fonetici segnano il passaggio dall'ideografia all'alfabeto. Io tengo per probabile il contrario, sia psicologicamente parlando, perchè l'abbiccì dovette nascere dai segni acustici e dalla favella anzichè dai simboli visivi, sia storicamente discorrendo, per quanto la scarsità delle memorie ce lo comporta. Imperocchè l'uso dei geroglifici si trova solo presso alcune nazioni antiche, quali sono i Sabi d'Egitto, i Cinesi, i popoli del Messico, del Guatemala e del Perù [1] tutti di razza giapetica, e vi è così diversificato che si può dubitare se sia stato un patrimonio natio di quelle genti quando viveano in comune, ovvero un loro trovato particolare dopo che furono divise le une dalle altre. La prima sentenza potrebbe solo abbracciarsi quando si volesse credere col Deguignes, col Gebelin, col Mairan e altri scrittori, che vi sia un'analogia minuta e reale fra i caratteri cinesi e i simboli egizi [2]; e in tal caso bisognerebbe

[1] Sui geroglifici dei Peruviani, ignorati da molti scrittori, vedi l'Humboldt, *Vues des Cordill.*, T. II. p. 355, 356.

[2] *Mem. de l'Acad des Inscript.*, T. XXIX. P. 2, p. 2. *seq.* Gebelin., *Hist. nat. de la parole*; Liv. 4, Ch. 14, p. 365-373.

supporre che fra i Giapetidi bianchi da cui mosse la civiltà egizia e i Giapetidi gialli da cui uscirono i coloni dello Sciansì, dell'Anahuàc e delle Ande peruviane sia corsa una comunella di origine o di civiltà più stretta che fra quelli e le altre nazioni; giacchè non si trova ombra di geroglifici nei monumenti mesopotamici, persiani, indi, pelasgici e delle altre genti. Ma pretermettendo questo punto difficile, mi pare in ogni caso molto probabile che i Sabi avessero una scrittura compitamente alfabetica per gli usi giornalieri della vita pubblica e privata, riserbando i geroglifici per gli atti più solenni e i monumenti. L'invenzione dell'alfabeto è certo più antica della civiltà giapetica; e chi la recasse ai tempi antediluviani potrebbe trovar qualche ragione per corroborare la sua sentenza. Che se si fa posteriore al diluvio, è molto probabile che già prima d'Abramo, per non dire innanzi alla dispersione, due alfabeti essenzialmente diversi si conoscessero, l'uno semitico di origine e l'altro camitico. L'alfabeto nativo dei Semiti, o sia stato fenicio, come alcuni vogliono, o siriaco, o caldaico, o forse meglio nabateo, diede per diretto o per indiretto origine a tutte le scritture non ieroglifiche che si conoscano, da quelle in fuori che constano di soli caratteri rettilinei. Tal è la scrittura cuneiforme di cui sono tuttavia coperti gl'immensi ruderi della Mesopotamia e che io attribuirei ai Camiti benchè altre stirpi l'adottassero, come adottarono l'altra civiltà di quella schiatta; onde tali caratteri si trovano sui materiali qua e là dispersi nella vasta tratta di paese che divide l'Indo dal Tanai, dal Jassarte e dal Nilo. Le altre specie diverse di segni cuneiformi che son meglio

conosciute, e le copiose inscrizioni che le rappresentano, a Van, a Babilonia, a Bisutùn, a Persepoli, argomentano plausibile la opinione dell'Heeren che fossero solo adoperate nei monumenti; onde possiamo considerare i caratteri a conio come la scrittura monumentale più antica di cui, secondo la conghiettura ardita e in vero poco fondata di alcuni dotti, avremmo un avanzo nelle ruine scandinaviche. Aggiungasi che la forma rettilineare e piramidale per la sua semplicità arguisce un'origine più antica degli alfabeti semitici e appartiene pel suo genio simbolico a quel popolo che introdusse la forma panteistica della piramide nell'architettura [1]. Egli è vero che in alcune inscrizioni riportate dal Porter si trovano alcune curve isolate; ma oltre che paiono estrinseche alla scrittura, la complicazione dei caratteri che vi si veggono, accusa al paleografo un'epoca delle meno antiche.

La scelta fra i segni alfabetici e gl'ideografici si dee ripetere non tanto dal vario genio delle antiche nazioni, quanto dalla natura dei materiali posti in opera; onde non è meraviglia se presso i Babilonesi e gli Assirii, costretti di murare a terra cotta, le lettere piramidali semplicissime facessero l'ufficio delle grandi sculture e dei ricchi geroglifici che decoravano i marmi e le pietre di Persepoli e gli stupendi graniti di Siene. Questa varietà nel modo di esprimere il simbolismo architettonico ebbe influenza nelle arti secondarie alle quali la scrittura alfabetica era meno propizia. I simboli ideografici essendo

[1] LAJARD, *Rech. sur le culte ecc. de Vénus*. 1 Mèm., p. 23.

tolti dalle cose create e in specie dall'uomo, l'artista ritraendoli dovette pigliare per norma gli oggetti reali a cui si riferivano e studiarsi di rappresentarli quanto meglio sapeva; e questa materiale similitudine, che non conteneva ancora la bellezza, forza è che suscitasse nella mente di lui i tipi fantastici correlativi, e lo invitasse ad esprimerli collo scarpello e coi colori. Se non che per conseguire il vero Bello sarebbe stato necessario modificare il simbolo in grazia della venustà; il che non era consentito dallo scopo dell'arte, che era la religione, e dall'indole degli artisti, che erano governati dai sacerdoti e sottoposti nei loro lavori alla norma di leggi immutabili [1]. Quindi è che la perfezione estetica delle statue, dei rilievi e dei dipinti fu di rado conseguita dagli Orientali; non già per difetto di perizia, ma a bello studio; il che da ciò si raccoglie, che quando non furono impediti dalle esigenze simboliche riuscirono a una rara eccellenza, come ci attestano alcune figure d'uomini e d'animali che tuttavia si veggono in Egitto e a Persepoli [2].

Nello stesso modo che la parola scritta produsse la simbolica architettonica e con essa il germe del Bello figurato, pittorico e scultorio, la parola parlata diede nascimento alla simbolica musicale che contiene in potenza il Bello poetico e oratorio e, congiunta alla bellezza figurativa, genera la mimica e la danza. La scrittura in effetto e l'iconografia sono la parola architettica immedesimata coll'edifizio,

[1] Champollion, *Panth. egypt.*, art. *Neith génératrice.*

[2] Ved. le tavole della *Descr. de l'Egypte* e del Ker Porter.

come la favella e l'accento sono la parola musicale identificata col canto. La musica vocale fu certo antichissima, poichè dovette precedere l'instrumentale, quasi coeva ai principii del mondo [1]. Ora la musica vocale provenne dalla parola; la quale, se non è alterata da un difetto organico, contiene naturalmente un principio di armonia che diventa espresso e sensibile quando l'uomo mosso dall'affetto, s'innalza alla recitazione e alla declamazione oratoria. Il parlare animato condusse li uomini al canto; e il canto unito alla parola articolata li fece passare di mano in mano dalla semplice prosa al parallelismo di alcune lingue semitiche, e quindi al ritmo, al metro, alla versificazione, all'assonanza, alla rima. Ma questi accessorii del Bello poetico sono solamente quantitativi, e non costituiscono la parte più eletta della poesia e delle arti affini, consistente nella rappresentazione animata del tipo umano e della natura. La favella recò nella musica il seme di queste bellezze, non come complesso di suoni, ma come simbolica di cose e d'idee. E siccome la parola rivelata e ieratica era principalmente religiosa, ed esprimeva sottosopra quella somma di nozioni che per mezzo della scrittura erano simboleggiate negli edifizi, vedesi come nelle due arti principi la parola fecondatrice fosse una ed identica, e variasse solo nella forma in quanto il verbo architettonico era la traduzione del verbo musicale, come la scrittura è la traduzione della favella. Questa unione delle due arti madri nell'unità della parola, loro principio, per cui entrambe risalgono alla rivelazione, è

[1] Gen., IV, 21.

degna di essere considerata: in essa si fonda il connubio di quelle e l'opera generatrice per cui le arti derivative già concepite vennero in luce e passarono dalla potenza all'atto.

Ma prima di descrivere questo processo, fermiamoci un istante a considerar nella storia le tracce di quell'epoca primitiva in cui il Bello era implicato nelle arti principi, ma non prodotto di fuori; la quale occupa tutto l'intervallo che corse dalla concezione delle arti derivative al loro nascimento. La perdita dei monumenti non ci consente che semplici conghietture riguardo allo stato dell'architettura bambina, e il rapido cenno del Genesi sulla torre babelica, che fu l'ultimo monumento dell'unità primitiva del genere umano, non basterebbe a porgercene un concetto, se non fosse verosimile che le forme essenziali di quell'edifizio furono riprodotte nel tempio di Belo descritto in parte da Erodoto. Anzi il Porter, che visitò e descrisse con grande accuratezza que'luoghi, crede, non senza fondamento, che quel magnifico tempio, attribuito a Semiramide, fosse in parte materialmente identico al babelico edifizio e che il Birs Nemrod ne sia un avanzo; il quale, secondo questa opinione, sarebbe il monumento più vetusto che si trovi sopra la terra [1]. Tutta quanta la Mesopotamia è sparsa di tali ruderi antichissimi; quali sono l'Al-Imer, il Tepessè e il Bursa Scisciara, notabili per la loro grandezza [2]; piantati sopra enormi

[1] *Travels*, T. II, p. 305-331. Conf. *Rich. Memoir*, p. 36.
[2] Porter, ib. p. 275-297, 390-398.

rialti; fatti di mattoni durissimi; cotti al sole o al fuoco, e spesso vergati a caratteri cuneiformi; accennanti per le loro fogge a una moltiplice e varia struttura; e intorniati nei piani circostanti dai rottami di minori fabbriche onde s'imborgava l'edifizio piramidale del centro. Egli è difficile il non ravvisare in alcune di queste more le reliquie delle prime città camitiche Arac, Acàd e Calnè [1]. Il tempio di Belo e la torre babelica dovevano essere a principio un santuario, un palagio, una specola, un cimiterio e un collegio di sacerdoti; e rispondevano a quell'esemplare architettico e moltiforme della civiltà camitica che ebbe poscia nelle piramidi egizie un'applicazione più circoscritta e speciale. Tal fu senza dubbio la città primitiva, seggio della civiltà e dell'imperio ieratico, la quale racchiudeva nella sua moltiplice unità i semi delle arti che di mano in mano si andarono sviluppando e distinguendo le une dalle altre, e dove la simbologia architettonica ebbe i suoi rudimenti tuttavia confusi, come i vari generi di architettura che in appresso fiorirono separatamente si mescolavano insieme nell'edifizio primitivo.

Maggiori lumi abbiamo intorno alle origini della simbolica orale e della parola musica. I libri sacri dei popoli eterodossi, come i Vedi, l'Avesta, i Ching, e lo stesso codice del popolo ortodosso ed eletto, contengono alcuni brani di canti religiosi o civili, antichissimi, anteriori certo all'arte dello scrivere, e nati convenevolmente ad un parto coll'armonia del canto e coll'invenzione dei primi

[1] Gen., X, 10.

strumenti. Trovata la scrittura, le tradizioni sparse e quei primi vagiti della poesia furono raccolti in un libro enciclopedico, prosaico e poetico, religioso e politico, storico e favoloso, acroamatico ed essoterico; il quale mescolatamente contenea le lettere posteriori, come l'edifizio moltiplice in cui si conservava gelosamente quel sacro deposito per mano dei sacerdoti racchiudeva i principii di tutte le arti. Il libro per eccellenza era la simbologia parlante, come l'edifizio la simbologia muta; l'uno insegnava la parola rivelata per via dell'udito, l'altro per via degli occhi; entrambi esprimevano a modo loro la sintesi primitiva del reale e dello scibile nella cognizione intuitiva, come le opere succedenti imitano l'indole della riflessione e sono l'analisi esplicativa di quel primo componimento. Tali furono i Vedi nell'India, composti di dogmi, di preghiere, di riti, di tradizioni, di favole, di filosofemi; dai quali nacquero la Rameide e il Maabarata che d'altra parte si connettono colla splendida iconografia dei templi visnuiti di Ellora. I Purani, ciascun dei quali, come nota il Jones, è una teogonia, una cosmogonia, una cronologia, un'istoria e una biografia, appartengono pure al novero dei libri sacri e enciclopedici; e se alcuni di essi, come il Bagavadàm, frutto d'imitazione serotina, non sono molto antichi, altri, come quello di Siva e il Marcandeia, risalgono a più rimota età [1]. Dello stesso genere esser dovettero le prime scritture de' Nabatei dalle quali sorse un'intera letteratura oggi spenta, onde il Quatremère

[1] *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, T. XXXVIII. *Mém.*, p. 312-325. *Journ. Asiat.*, T. IV, p. 24; T. VII, p. 56-59. POLIER, *Myth. des Hind.*, etc.

risuscitò la notizia [1]; e i primi de'libri ermetici menzionati da Clemente d'Alessandria, e perduti, se non si tiene per reliquia di essi il rituale funebre, steso in geroglifici e in lingua ieratica e trovato fra le mani di molte mummie [2]. Tali i libri di cui Confusio fu anzi compilatore o editore che autore, e quelli che forse da lui composti son tuttavia intarsiati di canzoni, sentenze, documenti della prima civiltà cinese. Alla classe medesima si riferiscono le parti autentiche dell'Avesta, come i ventidue capitoli del Vendidàd, i Jest dei Ferveri, di Mitra, Beram, Ormuzd e altri, quasi tutto il Jasna, opere legittime di Zoroastro, e forse residui delle due prime leggi iraniche di cui il filosofo d'Urmia fu il riformatore. Se a quel ragguaglio la compilazione degli Eddi si può chiamar recente, la dottrina espostavi, specialmente in quello di Semundo, risale a tempi molto antichi; e il carme detto Voluspa, composto, secondo alcuni critici, prima che il Cristianesimo penetrasse nella Scandinavia, ne riporta verso Oriente, fino a Zamolsi e alle prime memorie della Tracia. Il libro sacro e fondamentale non mancò nè anco in America fra le prime popolazioni del Messico, dove fiorì una letteratura i cui vestigi si serbano. Netzaualcoiolt, l'Alfredo del nuovo mondo, principe, guerriero, eroe, poeta, filosofo, legislatore, culto in quella mezza barbarie, di costume e d'ingegno singolarmente amabili, infesto alla truce superstizione de'suoi tempi, virtuoso e savio, salvo una volta che peccò per amore e trascorse, come Davide,

[1] *Nouv. Journ. asiat.*, T. XV.

[2] Champollion, *Panth. egypt.*, art. *Neith génératrice*, et *Thout.*

dal tenero all'atroce, infelice e perseguitato ne' suoi primi anni, conquistatore dei proprii stati, prospero e potente in vecchiezza, ma disamorato della regia potenza, compose, come Salomone, alcuni versi dolentissimi sulle umane miserie e sulla vanità di ogni bene mondano [1]. Tanta perfezione e delicatezza di facoltà poetica arguiscono una cultura già bene innanzi condotta, e ci fan ricordare il libro sacro dei Toltechi scritto a ieroglifici dall'astrologo Uemàn e arso probabilmente al tempo della conquista; il quale, per quanto se ne racconta, era una vera enciclopedia che abbracciava tutta la civiltà di quel popolo [2]. Finalmente, trapassando nel paese classico di Grecia, troviamo l'epica omerica figliata dalle credenze coloniali e pelasgiche e preceduta da quelle scritture ieratiche di cui abbiamo ancora un sunto o un frammento in Esiodo.

La città primitiva e sacra e il libro divino e fondamentale contenevano adunque potenzialmente i progressi futuri di ogni arte nell'unità della parola simboleggiata per cui l'una di quelle due cose era il riverbero e l'espressione dell'altra. Ora ci rimane a vedere come le potenze estetiche di quei primi fiori dell'architettura e della musica portassero i loro frutti e il Bello nascesse. Il principio che schiuse il germe recondito e recò il parto alla luce, fu quel medesimo che avea prodotto il suo concepimento; cioè la parola, e la parola primitiva, recitata, letta,

[1] Veytia, *Hist. antigua de Méjico*, Lib. II, III, e T. III, *Append.*, p. 223-267. Ixtlilxochitl, *Hist. des Chichiméques. trad. par* Ternaux-Compans, Paris 1840, p. I. Chap. 30-49, e l'*Append.*

[2] Veytia, op. cit., T. I, p. 214, 215, 216, 240-246.

cantata, musica, non la parola figurata e architettonica che era una traduzione di quella. Anche qui ritorna in campo il primato della musica, primogenita di tutte le arti, come quella che s' immedesima colla parola originale e parlata, non colla parola derivativa e scritta, come l'architettura. La potenza fecondatrice della musica, atta a destare la vena estetica e a produrre i tipi del Bello sotto ogni forma, quasi dialetti vari di una lingua unica, non fu abbastanza avvertita dai filosofi, e mi pare uno dei fatti men ripugnabili e più ragguardevoli dello spirito umano. L'armonia del suono e del canto è una fonte feconda d' inspirazioni nobilissime e adempie gli uffici assegnati da Platone alla Musa propagatrice del furor poetico (*Ion*); la sua efficacia è tale che si lascia addietro tutte le arti e la stessa poesia. Perciò i grandi artisti e poeti l' amano straordinariamente, non solo per lo diletto che ne ritraggono, ma perchè serve loro di stimolo potentissimo a creare le lor fantasie sovrumane, come si narra di molti, e in particolare di Antonio Canova. L'Alfieri racconta di aver ideate le scene più terribili delle sue tragedie mentre era rapito da una bellissima musica; e io credo che l'ingegno poetico dell'Alighieri dovesse non poco ai canti dei trovatori e a Casella, e che per gratitudine ponesse l' amico e il provenzale Arnaldo in luogo di salvazione. Anche fuori delle arti e nel campo del vero, del bene, delle passioni, degli affetti, l' armonia ha un grande imperio sull'uomo, atteso la cognazione della fantasia colle altre facoltà, e può eccitare così l'ingegno alle grandi scoperte, come l'animo all'amore, all' odio, alla pace, al furore, alle dolci o violenti commozioni, ai sensi magnanimi della virtù e della gloria.

Noti sono i prodigi operati dall'antica musica e la sua efficacia per mansuefare e ingentilire gli uomini adombrata dai miti eleganti di Orfeo, di Arione e del fondatore di Tebe. Che se la squisita mollezza dei nostri costumi e il difetto di semplicità che vizia spesso il contrappunto moderno ci rendono meno atti alle gagliarde impressioni dell'armonia; la sua potenza è tuttavia attestata dall'uso e dagli abusi del teatro. La qual potenza spicca principalmente in due modi; cioè in prima nell'attitudine a destar l'affetto religioso, atteso il consorzio dell'armonia coll'Idea e col sublime aritmetico; onde il suono è il solo elemento sensitivo per cui il concetto dell'eterno può rendersi accessibile all'immaginazione. Il suono rappresenta la parte più intima dell'assoluto matematico, cioè l'immanenza eterna, come la luce ne idoleggia la parte esteriore, cioè l'onnipresenza nello spazio senza limiti; l'uno è lo strumento acustico e interno dell'armonia musicale, e l'altro lo strumento visivo ed esterno dell'euritmia architettonica. Perciò il divino poeta volendo ritrarre alla fantasia il mondo spirituale ed eterno e la beatitudine infinita de' suoi abitanti, fece quel mirabile intreccio di risi, di canti, di melodie e di splendori per cui vinse sè stesso nell'ultima delle sue cantiche. L'altra proprietà della musica consiste nel trasportare l'animo umano dal mondo reale in quello dell'immaginativa, nel dare i colori e le attrattive di questa facoltà alle cose esteriori, nell'animare gli oggetti insensati e morti, nel diffondere su tutto ciò che ci sta d'intorno una bellezza e un'armonia di gran lunga superiori a quelle che vi si trovano in effetto. Un lavoro d'arte e uno squarcio di poesia paiono

molto più belli quando sono contemplati e uditi fra le consonanze musicali; e i versi mediocri o brutti degli improvvisanti paiono talvolta bellissimi, anche ai buoni giudici, quando son bene espressi dalla declamazione e dal canto. Chi è che trovandosi in un vecchio duomo, mentre rimbomba del suono maestoso e potente dell'organo, non gli paia talvolta che quelle solenni modulazioni diano moto, vita e parola alle statue immobili delle nicchie e ai dipinti silenziosi delle volte e delle pareti? Io vo pensando che la pittura e la scultura nascessero a principio e pigliassero i lor primi incrementi dalla muta simbolica dei templi echeggianti degl'inni sacri e dei concenti musicali. Il simbolo figurato è di sua natura inerte, inanime, taciturno, ed esprime la quiete delle cose immanenti, escluse dalle vicende del tempo; onde nasce il secco, il duro, il monotono, insomma l'inestetico di tali rappresentazioni. Ma una cantilena o una musica religiosa accompagnata dalle impressioni sublimi delle proporzioni architettoniche dovette ravvivare quella morta iconografia agli occhi dei riguardanti e destare i primi concetti del Bello pittorico, scultorio ed epico negli animi disposti e connaturati alle impressioni religiose, quali erano quelli dei popoli antichissimi e in ispecie degli artisti che appartenevano come i poeti alla classe sacerdotale. Gli ornati e gli emblemi dei nostri edifizi son poca cosa rispetto a quelli dei templi orientali, moli immense, coperte dentro e fuori di sculture o di ieroglifici, e in cui sovente, come in Egitto, non troveresti una spanna di nudo, anche dove non penetra per ordinario l'occhio dello spettatore. Or che effetto vogliam credere che questo spettacolo e quasi mondo di

figure eccitasse in una mente fatta come quella di Michelangelo e di Leonardo, mentre si celebravano le solennità dei riti augusti e spesso terribili, e si cantavano le parole riputate divine fra i concenti musici proporzionati alla grandezza della religione e alla magnificenza del santuario? Gualtiero Scott descrive mirabilmente in un suo romanzo quella specie di sopore che senza spegnere la coscienza del mondo esterno ne mescola le impressioni agl' idoli della fantasia; e finge che uno de' suoi personaggi posto in questa condizione vedesse muoversi, animarsi, atteggiare le figure storiate sugli arazzi della camera in cui posava, mentre sotto le finestre risonava una dolcissima musica le cui impressioni nell'anima del sopito a quelle dell'immaginativa e degli occhi si consertavano. Ora un effetto simile accade talvolta eziandio nella veglia, quando l'animo è fortemente agitato dalle affezioni estetiche e sottoposto al predominio della immaginazione.

Come tosto l' unità primigenia dell' architettura e della musica, fecondata dalla parola, andò esplicandosi e producendo di fuori la varietà chiusa nel suo seno, le stesse arti principi si ampliarono, s' ingrandirono e misero in luce a mano a mano le arti inferiori. Nell' architettura, l'edifizio moltiforme e piramidale dell'età precedente diede luogo al tempio, al palagio e alla necropoli; triade grandiosa in cui si divise quella prima unità. La separazione del palagio dal tempio corrispose a quel periodo civile in cui la casta dei militi si distinse da quella dei sacerdoti a cui da principio era stata congiunta; come il prevaler del palagio, divenuto reggia, sul santuario, in grandezza e

magnificenza, accenna al predominio acquistato dai guerrieri sul ceto ieratico. Onde la emblematica dei reali soggiorni era militare e civile, non religiosa come quella dei sacri edifizi. Il palagio e il tempio rappresentativi delle due caste principi che possedevano il deposito della civil cultura, divennero il centro della città ampliata, monarcale e sacerdotale; ovvero, se i preti ed i militi si pareggiavano, diedero luogo a due città distinte, l'una regia e civile, l'altra sacra e ieratica; come Aiodia e Casi, Meaco e Jeddo, Amritsìr e Laora, Bagdad e Lamecca, Persepoli e Ecbatana o Susa, Colula e Tenoctitlàn o Tezcuco, Iraca e Tunja, e via discorrendo. Ma quando i soldati prevalsero, la città regia e guerriera oscurò l'altra; come accadde alla Babilonia mesopotamica e alla Tebe egizia nelle età gloriose e conquistatrici di Nabucco e di Sesostri. Babilonia ai tempi del primo era quadrangolare e si stendeva largamente sulle due ripe dell'Eufrate: l'ala sua occidentale e più antica comprendeva a garbino il tempio di Belo, e l'orientale, divenuta seggio del principe, mostra ancor oggi in tre macie grandissime di rottami i vestigi di quelle splendide e monarcali delizie [1]. L'Egitto ebbe la sua città sacra nell'etiopica Meroe ch'era un gruppo di templi e di collegii sacerdotali; la quale fu oscurata da Tebe quando sorsero i suoi palagi e sepolcri sulle due sponde del Nilo; fra'quali le reggie di Carnàc e di Lussòr che vincono per grandezza stupenda le altre meraviglie della Tebaide, formavano colle loro ampie dipendenze quasi due città riunite in un

[1] Ker Porter, *Travels*, T. II, p. 337-388. Heeren, *De la polit. etc.*, T. II, p. 174-216.

corpo dai maestosi e lunghissimi filari delle colossali sfingi. A ciascuna di quelle si attergavano uno o più templi a uso del Faraone, come membri accessori del reale albergo [1]. Al palagio era contiguo il giardino o *paradiso*, usato e caro anche oggi agli Orientali, nel quale l'arte si mesce e gareggia colla natura. Egli è noto che i giardini detti inglesi, conosciuti dagl'Italiani fin dal secolo sestodecimo e forse prima, sono antichi nell'Asia e sovrattutto nella Cina; nè erano ignoti alle antiche popolazioni di America [2]. L'uso di tali delizie ci riporta fino ai tempi favolosi, e al celebre orto delle Esperidi, descritto da Scilace [3], ovvero a quei viridiarii o Edeni naturali, quattro dei quali son tuttavia famosi nelle contrade di Levante [4]. L'Hegel deride con ragione quelle squisite e posticce imitazioni di natura che oggi si usano in questo genere di lavori, e antipone loro una regolarità e simmetria architettonica. Ma lontana dai due estremi è la varietà giudiziosa dei giardini orientali che, senza scimiottar la natura con opere puerili, ne imitano le vere bellezze, schivando quella fredda e monotona euritmia la quale spoglia quasi i vegetabili che adornano un tal luogo e le acque che il rigano, di libertà e di vita. E chi è, verbigrazia, di giudizio così disgraziato, che antiponga il giardino delle Tuilerie a quello di Boboli e non trovi fra loro lo stesso divario

[1] *Descr. de l'Egypte*, T. II, 3. Heeren, *op. cit.* T. VI.

[2] Ved. la descrizione dei magnifici giardini di Netzaualcoiotl, e specialmente di quello di Tezcotzinco, bellissimo fra tutti, nell'Ixtlilxochitl, *Hist. des Chichim.*, P. I, Ch. 42.

[3] Ed. Gronov. p. 110.

[4] Herbelot, *Bibl. orient.*, La Haye, 1777. T. II, p. 108; T. III, p. 17.

che distingue i palagi attigui, l'uno il più brutto del mondo, e l'altro il più bello e magnifico nella sua semplicità?

Il terzo membro dell'adulta architettura fu la necropoli, o città dei morti, che s'innalzava presso a quella dei vivi, come si vede ancora a Cirene, a Persepoli e a Tebe; laddove nell'epoca precedente l'ipogeo ieratico occupava il cuore dell'altura piramidale. Due modi di sepoltura paiono esser prevalsi anticamente, secondo che le nazioni erano di origine camitica o giapetica. Presso i Camiti, come nella Mesopotamia, nell'Egitto boreale, nell'Etiopia e nell'Asia Minore, nella Grecia e nell'Italia più vetuste, i morti per lo più si tumulavano in edifizi o rialti sopra terra; come si vede nelle piramidi della Nubia e dell'Eptanomide, nel tempio di Belo di cui rimangono i vestigi, nelle ruine di Vetulonia e nei sepolcri superstiti o ricordati di Porsenna, di Dercenno, di Patroclo, di Ettore e di Aliatte. All'incontro, fra le popolazioni giapetiche dell'India, della Persia, della Tebaide e dell'Asia inferiore, era in uso l'interrare ossia il riporre i cadaveri negli scavi naturali o artifiziali dei campi o delle montagne. Talvolta ancora i due generi di sepoltura (il cui contrapposto si vede in Egitto ragguagliando Tebe con Menfi) insieme si collegavano in un certo modo, come si scorge nelle grandiose ruine di Cirene, di Tolemaide, di Teuchira, di Telmesso e di Petra. Se non che gli scavi non furono ristretti al servigio dei morti, ma spesso si adoperarono a onore o ricovero degl'iddii e dei vivi, come a Ebsambùl nella Nubia, a Ellora, a Elefanta, a Salsete, a Carli nell'India, in alcuni luoghi della Persia, della

Siria, dell'Arabia, e nelle singolari città trogloditiche d'Indchiguis nella Tracia, d'Ipsica in Sicilia e di Bamiàn o Galgala nel Corassàn orientale.

Minori progressi fece la musica inceppata dall'uso, dalle leggi religiose o civili, dall'autorità dei sacerdoti o dei legislatori, che non permettevano un'arte così potente nel signoreggiare i cuori degli uomini all'arbitrio e al capriccio dei privati. E ciò non solo in Oriente, ma anche presso i Greci, e specialmente appo i Doriesi, che davano a quella un'importanza non solo religiosa ma civile, e imitavano gli Egizi, i quali penarono molti secoli prima di passare dalla lira tricorde al decacordo [1]. Alla stessa condizione soggiacquero la pittura e la scoltura, che non pervennero mai in Oriente a liberarsi affatto dalle pastoie dei simboli. La poesia medesima fu sottoposta presso gli Egizi a pari servitù; onde l'epica e la drammatica o furono loro ignote, o non conseguirono quella perfezione che rende immortali le opere dell'ingegno. La lirica certo fu la più antica poesia, e i suoi primi rudimenti nacquero colla parola e col canto e fecero parte del libro sacro e nazionale: l'inno fu la prima ode e la prima canzone. Ma la lirica che precede l'epica è rozza e bambina, e non giunge a maturità che dopo di essa, come si ritrae dalla storia di quasi tutte le letterature. La poesia adulta e perfetta, la poesia per eccellenza, la poesia madre, verso la quale tutte le altre maniere di componimenti poetici hanno la relazione de' rami col tronco e delle parti col tutto, e di

[1] *Descr. de l'Egypte*, T. VIII. p. 314-353.

cui la drammatica è la primogenita, è l'epopea orientale, per ampiezza e maestà di gran lunga superiore alla greca. L'India ce ne fornisce due modelli la cui data precisa è incerta, ma che fuor di dubbio appartengono a quell'epoca in cui il genio libero e giapetico dei Bramiti e dei Visnuiti prevalse sull'indole cupa e feroce del Sivaismo primitivo. La Rameide e il Maabarata sono il racconto di una storia divina in cui gli eventi umani non sono introdotti se non in quanto s'intrecciano all'opera degli iddii, come la cosmogonia si collega colla teogonia, secondo l'intenzione degli emanatisti. Ora, questa divina istoria essendo sottosopra quella che venne nei templi simboleggiata, come si vede ancora in molti luoghi del Decàn, e avendo le sue fondamenta nelle tradizioni nazionali e nel libro riputato altresì divino, l'epopea venne ad essere *l'esposizione parlata dell'esplicamento divino nel mondo, rappresentato dai simboli architettonici, conservato dalla tradizione, insegnato primieramente dalla parola musicale e dal libro antonomastico*. Ora, questo esplicamento divino nel mondo, reso poetico e accomodato alla fantasia, si riscontra coll'*avatara* indico, e coi regni divini ed eroici di tutte la antiche mitologie che servirono di base ai poemi epici da Omero sino a Firdusi; tanto che, se si piglia la detta voce largamente per esprimere il concetto emanatistico comune a tutte le false religioni, segregandolo dagli accessorii acroamatici e dagli ornamenti essoterici proprii dell'India, si può dire che l'epopea eterodossa fu in ogni luogo e tempo il racconto poetico di un avatara, come il tempio ne fu l'effigie muta, come il rituale religioso e il codice sacro ne furono la rappresentazione mimica e l'esposizion

dottrinaie. La qual definizione si assesta non solo all'epopea religiosa e sacerdotale di Valmichi e di Viasa, ma anche all'epopea eroica e guerriera di Omero e di Firdusi, benchè in questa seconda l'idea emanatistica sia meno cospicua e spesso svanisca fra le fizioni arbitrarie e capricciose del poeta. Ma certo in ogni caso il protagonista epico è un uomo divino, dotato di virtù oltranaturale, capo di una vasta impresa, nazionale, religiosa, cosmopolitica, a cui mettono mano cielo e terra, e che dà luogo al conflitto di tutte le forze cosmiche. L'eroe greco o persiano tiene ancor del celeste ed è, per così dire, un avatara abbacinato che ricorda la sua origine, come Achille e Rustemo ci rendono imagine di Rama e di Crisna. E come l'epopea ieratica fu inspirata dalla simbolica dei templi sotto l'imperio sacerdotale, così l'epopea guerresca nacque sotto il predominio dei soldati, e potè essere aiutata dall'emblematica eroica che adornava la dimora del capomilite e principe.

L'esplicazione del Bello incominciò adunque colla separazione organica del tempio e dell'epopea da'germi che li contenevano. Tuttavia tal separazione non rompeva l'originale unità delle arti; anzi la conteneva e la rappresentava; giacchè nel tempio si unificavano tutti i gentili artifizii, e nell'epopea ogni genere di letteratura e di poesia. D'altra parte il tempio e l'epopea insieme si collegavano nella unità della parola religiosa e colla doppia relazione di contenenza esterna ed interna che ho divisata di sopra a proposito dell'architettura e della musica. Il che ci mostra come in quei primordii le lettere e le arti nobili non fossero

sparpagliate e independenti fra loro, ma con maraviglioso accordo insieme congiunte e concorressero alla produzione di quel Cosmo artificiale che emula la natura nelle parti e nel tutto. Nè alcuno si meravigli che l'eterodossia antica abbia serbato tale unità, perduta in appresso; imperocchè il genio orientale, anche sviato, tenne sempre dell'indole sintetica e primitiva; laddove lo smembramento delle arti, frutto dell'analisi e del passaggio della signoria politica dall'unità ieratica alla moltitudine laicale, è cosa occidentale e assai più recente. Il corso e l'esplicamento estetico corrispose al civile; e come al patriarcato primitivo succedette il governo delle caste col predominio dei sacerdoti per cui si esplicavano gli ordini patriarcali, senza scapito dell'unità; così all'edifizio e al libro moltiforme dei principii tennero dietro il tempio quadrilatero, la piramide e la città quadrangolare, correlative alla tetrade castale e alla divisione quaternaria del libro divino (i Vedi); e con esse l'epopea una, varia e moltiplice, come tal genere di reggimento. La sintesi estetica dei primi tempi fu un riverbero dalla unità religiosa, morale e politica dell'umana famiglia; imperocchè le varie arti sono quasi i dialetti di una lingua madre, come i vari idiomi nati col dispergersi dei popoli furono *disjecta membra* di una loquela primitiva. Mancata l'unità nelle idee, nelle instituzioni e nella favella, anche le opere dell'immaginazione a lungo andare si sparpagliarono: la pittura, la scoltura, la poesia, la musica, divulse dall'architettura, uscirono dal santuario, loro seggio natio, si sparsero nella vita civile, divennero private e profane, e se questo smembramento giovò loro in quanto le emanceppò dal giogo importuno dei simboli e

dall'imperio tirannico dei sacerdoti, recò loro d'altra parte non piccolo pregiudicio. Da questo scisma introdotto fra le arti nacque ciò che l'Hegel chiama difetto di postura, o vogliam dire utopia, e che egli considera come lo stato primitivo di quelle, conforme ai dogmi del panteismo. Il difetto di situazione si ricerca nel simbolo, come quello che esprime un vero obbiettivo, immanente, destituito di successione temporaria; ma nelle arti arguisce una spezie di mancamento, e non ha luogo se non quando i loro lavori sono rimossi dal loro seggio idoneo, isolati gli uni dagli altri e spogliati delle loro attinenze reciproche.

La divisione delle lettere e delle arti ebbe luogo nell'antichità a mano a mano che alla ierocrazia già indebolita dai militi andò sottentrando il dominio delle classi inferiori. La poesia drammatica, la lirica militare, erotica, civile, la satira, l'elegia, l'eloquenza, la storia, le varie arti figurative corrisposero al successivo trasformarsi della società ieratica in comunanza laicale. Medesimamente dalla teologia nacque la filosofia e dalla fede la scienza; e quindi il genere misto della poesia didascalica e della filosofia poetica; chè tale fu la sapienza dei capiscuola indiani e della più parte de' Greci da Talete insino a Socrate. Ma la trasformazione non fu compita in Oriente, perchè ivi il ceto de'laici non giunse mai a scuotere affatto il giogo dei sacerdoti; ond'è che l'unione primitiva delle arti e la confusione nata dall'emanatismo non ci vennero mai meno del tutto. Così nell'India il regno di Vicramaditia appartiene a quella stagione di maturità sociale in cui le lettere tendono a smembrarsi, e corrisponde al secolo di Pericle

in Grecia. Tuttavia, se si ragguaglia Sofocle con Calidasa, si vede quanto la divisione fosse meno innanzi nella prima di tali due regioni. L'unione estetica signoreggia ancora talmente nell'India di quel tempo che la corte poetica di Vicramaditia ci richiama più tosto allo spirito quella dei Tolomei e le lettere alessandrine; le quali tentarono di ricomporre l'accordo primitivo delle fantasie e dei dogmi. Ma una civiltà decrepita tenta invano di risalire a' suoi principii; onde la scuola di Alessandria, come certe scuole moderne, non riuscì che a produrre sotto nomi fastosi un guazzabuglio di cose eterogenee, e a spegnere affatto quel fiore di gentilezza che mirava a risuscitare.

Dobbiamo adunque, per rinvenire la divisione delle arti e delle lettere condotta a compimento e gli ultimi progressi del Bello eterodosso, visitare le regioni occidentali e il seggio della civiltà italogreca. Le due costiere del Mediterraneo dalle foci del Beti sino a quelle del Nilo paiono essere state abitate e culte nella età succeduta immediatamente alla prima dispersione dei popoli da una nazione camitica di cui si è conservata una oscura memoria nella favola degli Atlanti. Questa favola, derisa ora quasi universalmente dai dotti nei quali, se l'erudizione abbonda, si desidera spesso un po' più di filosofia, contiene senza alcun fallo qualcosa di vero. Io inclino a credere che il mito degli Atlanti alluda a un ramo di quella grande schiatta che innanzi ai tempi di Abramo si stese per una tratta immensa dall'India e forse dalla Cina australe fino alle Canarie, fu autrice della prima civiltà risorta dopo il diluvio, e venne spenta in parte o dispersa ed imbarberita da

alcuni grandi sconvolgimenti di natura avvenuti circa venti secoli prima della nostra era. Mosè dà alcuni cenni generici dell'origine, della civiltà e delle calamitose vicende di questa stirpe; ma non ne descrive compiutamente l'etnografia; perchè le tavole mosaiche, che sono uno specchio esattissimo delle nazioni superstiti ai tempi dell'ebreo legislatore e più o meno note agl'Israeliti, non risalgono ai popoli lontani di luogo o di età se non in quanto ne toccano la discendenza dall'unico ristoratore di tutta la specie umana. Perciò discorrendo delle contrade occidentali, Mosè non menziona partitamente che il ramo giapetico degl'Indopelasghi che allora le signoreggiava dopo lo sterminio o la fuga dei primi abitanti, domate ed incorporatesi le loro reliquie. I Javaniti in fatti (i Joni dell'Asia Minore e della Grecia) erano quella stessa razza giapetica e bianca, *audax Iapeti genus*, che uscita dall'Iran sottentrò ai Camiti della Mesopotamia, della Persia australe, dell'Egitto, dell'India, e fondò sulle ruine della società loro nuovi ordini e nuovi riti di religione e di cittadinanza. Laonde non è meraviglia se il nome di Iavan è così universale nell'antichità, e si stende dall'India [1] fino ai paesi più occidentali, rappresentandoci la stirpe indopelasgica, come quelli di Etiopi e di Atlanti non meno estesi geograficamente raffigurano due porzioni notabili del lignaggio camitico. I Javaniti ebbero più nomi, secondo i paesi che abitarono: a tramontana dell'Osso, dell'Emo e delle Alpi, si chiamarono genericamente Sciti, e sulle costiere del Mediterraneo Pelasghi. Un moderno autore immedesimando

[1] LASSEN, *Comment. de Pentapotamia indica*, Bonnae, 1827, p. 58-61.

TAYLOR INST. OXFORD

i Pelasghi cogli Atlanti mi pare che si scosti dal vero [1]; giacchè le memorie mitiche e storiche ci additano in essi due stirpi nemiche, distinte, non coetanee di civiltà nè di potenza, e corrispondenti ai due cicli favolosi di Giove e di Saturno, quello pelasgico, questo atlantico e connesso col ciclo anteriore di Urano; il quale ultimo ciclo fu comune a ogni gente, perchè anteriore alla dispersione, onde il troviamo eziandio nella Cina. Oltre l'Italia e la Grecia, la Spagna stessa non fu estrania al fiore e alla pugna di quelle due schiatte. Quei maravigliosi Turdetani di cui ci parla Strabone [2], che aveano libri di storia, poemi molto antichi e leggi scritte in versi, cui pretendevano risalire a sei mila anni addietro, e i Cantabri antenati dei moderni Euscariani, disformi per idioma da ogni ramo giapetico, non si possono rapportare ad alcuna stirpe così bene come alla camitica; laddove gl'Iberi più recenti dominatori, che diedero il nome a tutta la penisola, e, misti in parte coi Celti, in virtù della parentela indogermanica, produssero i Celtiberi, eran fratelli dei Pelasghi; onde nasce la convenienza di alcuni nomi geografici fra l'antica Spagna e i paesi celtici e pelasgici [3]. Le stesse appellazioni date successivamente allo stretto di Gibilterra, nominato prima da Briareo e da Saturno e poi da Ercole, accennano alle vicende delle due stirpi, e a quelle violente commozioni di natura che spiantarono la prima di esse; giacchè Ercole,

[1] Mazzoldi, *Delle orig. ital.* Milano, 1840 passim.

[2] L. 3.

[3] *Mém. de l' Institut de Fr.*, T. VII, p. 326, seq. — W. Humboldt, *Prüfung der Untersuch. über die urbewohn. Hispan. vermitt. der Vaskischen Sprache*, Berlin, 1821; passim.

o vogliasi il fenicio o l'egizio o il gallico o l'ellenico, è un personaggio semitico o pelasgico posteriore agli Atlanti e ai Titani di razza camitica; onde la vittoria di esso Ercole su Gerione esprime il dominio successivo e il conflitto delle due stirpi. Il quale pare essersi steso fino alle Esperidi, dove prima del secolo quindecimo la stirpe dominatrice feudale e ieratica dei Guanchi Achimencei, di persona bella e sveltissima, di biondi capegli e di grazioso ingegno, accennava co'suoi riti e ordini e colle sue fattezze a un'origine giapetica e assai diversa da quella degli Acicasni, come apparisce dalle loro mummie [1]. Gli stessi nomi di Titeroigotra e di Atlantico, dati l'uno a Lanzarota e l'altro al *mare tenebroso* degli scrittori orientali, ci ricordano i Titani e quell'Atlante, monte e dio, sottoposto a Urano, cioè al cielo, tipo della piramide camitica, il quale rasentando da ponente a levante le costiere affricane del Mediterraneo che era l'*oceano* di quei tempi, e quasi battuto o minacciato dai suoi flutti, adombrava le due stirpi parallele e nemiche, l'una australe e l'altra boreale, l'una terrestre e montanara, l'altra marittima e navigatrice, degli Atlanti o Titani e degli Oceaniti o Pelasghi, la cui lotta finì colla ruina dell'Atlantide sommersa dal Pelago, che è quanto dire colla vittoria del popolo marittimo sugli abitatori delle radici dei monti aiutata da certi casi straordinarii di natura. Perciò molti secoli prima che il Mediterraneo vedesse il contrasto di Roma e di Cartagine, e il trionfo dei soldati sui navigatori, quel mare avea avuto

[1] Humboldt, *Voy. aux règ. equinox.*, Paris, 1814, T. I, p. 84, 85, 128, 189-194.

lo spettacolo di simil tenzone con opposto riuscimento. Se non che i Cartaginesi, fenicii di nascita, appartenevano eziandio in qualche modo al ceppo camitico (giacchè i Fenicii furono semiti di lingua, e in parte camiti di stirpe); onde i vincitori nei due casi furono di sangue giapetico, conforme ai fati predetti da Noè alla sua progenie.

Abbiamo adunque nell'epoca trascorsa da Faleg ad Abramo due nazioni littorane del Mediterraneo di diverso legnaggio. L'una più australe, posseditrice delle sponde affricane, dell'Italia e dell'Iberia meridionali, e di quella terra misteriosa che, posta probabilmente nel nostro mare, come conghiettura il Mazzoldi [1] (o più tosto di alcune isole inghiottite dai flutti, come si raccoglie da molte osservazioni geologiche, di cui farò altrove menzione), nabissò per effetto di una grande catastrofe vulcanica che più secoli dopo il diluvio sconvolse una seconda volta la faccia del globo e diede luogo al mito egizio recato in Grecia dal legislatore degli Ateniesi e abbellito dall'ingegno di Platone. L'altra, posta più a tramontana e mezzo barbara, scese ad ostro e s'innalzò sulle ruine degli Atlanti già sbattuti da quella grande calamità, ne domò le reliquie e divenne forte sul mare, come la sua rivale, secondo il genio delle nazioni camitiche, era stata potente in terra. Ma i Pelasghi si suddividevano in molte popolazioni di riti, dialetti, costumi e instituti alquanto diverse e solo collegate fra loro con quelle somiglianze che corrono fra le varie messe di un albero, e scemano a mano a mano che la pianta si va dilatando e i rami

[1] Op. cit., Cap. 17.

si allontanano dal tronco comune. Una parte di essi mescolatasi ai vinti Camiti ritrasse dalle loro arti ed instituzioni, connaturandole alla propria indole, come avvenne in Oriente quando i Giapetidi dell'Iràn, dell'Egitto e dell'India, vinti i figliuoli di Cam, redarono la loro coltura; essendo ragionevole che il conquistato influisca moralmente nel conquistatore, se questo è meno gentile o più barbaro di lui. E come da questo accozzamento nacquero il Bramanismo indico, il dualismo di Zoroastro e il sistema ermetico, nei quali la mescolanza delle idee camitiche colle giapetiche è cospicua; così una simile composizione ebbe luogo nella Grecia, nell'Iberia, e sovrattutto in Italia, la quale, come dottamente ha provato il Mazzoldi, fu il sèggio principale della civiltà pelasgica [1]. Ad essa si dee attribuire l'antica cultura dei Siculi, dei Campani, degli Etruschi, degli Arunci, dei Cretesi, dei Samotraci, e le arti e le scienze che illustrarono Agrola, Iperbio, Orione, Dedalo, e i Ciclopi, i Cabiri, i Coribanti, i Carcini, i Telchini, i Dioscuri, i Sintii, i Dattili e le altre ierocrazie fondatrici dei misteri religiosi, delle instituzioni civili e delle stupende strutture poligonali

[1] Il Mazzoldi aggiunge *atalantica*, avendo confusi gli Atlanti coi Pelasghi. Due errori principali mi paiono trovarsi nell'opera ingegnosa ed erudita di questo scrittore. 1.° La confusione de' Camiti coi Giapetici. 2.° Il voler far derivare dalla Italia la civiltà di Oriente. Quest'ultima sentenza è contraddetta dalle memorie storiche e dalle induzioni etnografiche più autentiche ed indubitate. I Camiti e i Giapetici culti popolarono l'Oriente non meno che l'Occidente quando sui lidi del Mediterraneo fiorivano gli Atlanti e i Pelasghi; e queste varie civiltà ebbero un principio comune, anteriore alla dispersione e perfettamente orientale.

della greca ed italiana penisola. Un terzo elemento concorse a partorire questa civiltà pelasgica, onde uscir dovevano in gran parte la latina e la greca; e furono le colonie orientali, volte in dubbio da alcuni moderni critici, ma senza buone ragioni; imperocchè, lasciando in disparte la controversia degli eruditi sulla vera patria di Inaco, le migrazioni di Cadmo, Cecrope, Danao, che recarono in Grecia molte idee fenicie ed egizie, non si possono plausibilmente ripudiare, come quelle che risultano dalla similitudine delle favole e delle dottrine. E come mai i lidi del Mediterraneo avrebbero potuto andar immuni dalla influenza di que'Fenicii il cui commercio si stendeva sino alle Cassiteridi, e forse alle spiagge della Sènegambia e del Baltico, e che seminarono tutte le loro scale di ricche e potenti colonie? Ma questa civiltà egiziana e fenicia non era già quella stessa che i Camiti di occidente e di oriente aveano posseduta innanzi ai tempi di Abramo, ma quella bensì che mista di elementi camiti e giapetici era stata diffusa in vari paesi dalle ierocrazie indopelasgiche dei Caldei, dei Sabi, dei Magi e dei Bramani. Perciò non dee far meraviglia se religioni complicate di questi popoli, trasferite in Italia e in Grecia e mescolate con quelle degli Atlanti e dei Pelasghi, produssero coll'andar del tempo le favole, ricchissime ma scompigliate e contradditorie, del politeismo greco.

Mentre si andava per tal modo formando e maturando la civiltà pelasgica, viveano nelle montagne dell'Illirio, della Tessaglia, della Macedonia e della Tracia alcune popolazioni che appartenevano pure al tronco pelasgico, come

si può conghietturare dalle memorie e dagli avanzi delle loro lingue [1]. Alcuni di questi montanari erano tuttavia barbari; ma altri, come parecchie tribù elleniche, e specialmente i Doriesi, possedevano certi semi di coltura schiettamente pelasgici, purgati da ogni mescolanza camitica, e risalenti alle prime migrazioni de' Javaniti occidentali. Il più illustre e più importante di questi rudimenti civili era la notizia del Teo, cioè del vero Dio, che i Pelasghi puri di Grecia riconoscevano e adoravano a Dodona prima che l'emanatismo dei coloni orientali snaturasse questo oracolo e v'innestasse la superstizione egizia simboleggiata dal mito della colomba. Il Teo, cioè il Giove primitivo dei Pelasghi, non era una notizia chiara e distinta, ma oscura e confusa del vero Dio, sopravvissuta al corrompersi delle tradizioni; e siccome si scompagnava dal concetto di creazione necessario a organizzare la formola ideale, era infeconda e inetta a partorire la religione e la scienza [2]. Anche presso gli altri popoli eterodossi antichi e moderni, senza escluder quelli di Affrica, di America e dell' Oceania, che vivono tuttavia alla barbara e alla selvaggia, si rinviene un vestigio di questa notizia che ci fa ricordare il *Dio ignoto* degli Ateniesi, il *Tloque Nauaque* dei primi Toltechi, adorato in secreto da Netzaualcoiotl, che non osò contrapporlo alle nefande superstizioni dei Cului [3]. Ma presso i Pelasghi, di cui parlo, questa

[1] MALTE-BRUN, *Ann. des voyag.*, Paris, 1808, T. I, p. 193, seq. T. III, p. 145, seq.; *Préc. de géogr. univ.*, Liv. 118.

[2] *Introd.*, L. I, cap. 5, 7.

[3] VEYTIA, T. I, p. 176; IXTLILXOCHITL, P. I, Ch. 45.

idea occupa nelle speculazioni e negli affetti un luogo più distinto ed illustre; e sebbene per la ragione accennata non fosse generativa, ebbe però un' influenza manifesta nelle credenze religiose di molti e nelle opinioni dei filosofi. La dottrina orientale è per lo più schiettamente emanatistica o panteistica, come si scorge nei Vedi, nel Darmasastra, nei due Sanchia, nel Vedanta, nel Taoteching, nelle sette buddistiche, ermetiche, caldaiche; laddove nelle scuole greche il panteismo è spesso mitigato e velato per forma che a prima vista non vi si ravvisa; come, verbigrazia, in Platone e Aristotile, che per quanto si accostino al principio ortodosso, non vanno esenti dagli influssi del detto sistema. Lo stesso accadde alla scuola cinese di Confusio e alla setta iranica di Zoroastro, nelle quali l'emanatismo è corretto da molti temperamenti, come appo i Greci, che sono forse i soli esempi insigni di questa fatta che si trovino in Oriente.

Dalle cose discorse conseguita che l' antica sapienza italogreca constava di due elementi distinti, l' uno semiortodosso, occidentale e schiettamente pelasgico, l' altro eterodosso, orientale e in parte indigeno e camitico, in parte esotico, coloniale e proveniente dalle idee e dalle instituzioni miste degli Indopelasghi di Oriente. La diversità e la gara di queste varie civiltà apparisce in tutta la successione della filosofia e delle lettere greche da Esiodo e da Omero fino agli Alessandrini che tentarono di mischiarle insieme, dando però le prime parti alle dottrine dell'Egitto e dell'Asia; le quali prevalgono altresì in Esiodo

e presso molti filosofi anteriori a Socrate, benchè in altri, come nei Pitagorici, il dogma pelasgico dei Doriesi sia manifesto. Il quale in Omero e in alcune scuole ioniche non osa ancora mostrarsi alla scoperta; ma viene espressamente insegnato da Socrate; quindi la pugna di questo gran savio contro il sacerdozio corrotto e le credenze popolari del suo tempo. Da questa varietà e discrepanza d'idee e di opinioni che s'intrecciavano, combattevano, temperavano scambievolmente, si dee ripetere la libertà e la pellegrinità dell'ingegno ellenico nelle varie parti del suo esercizio, il decadimento e la ruina della casta ieratica e l'introduzione della classe laicale nel maneggio delle cose pubbliche. Conciossiachè il Teo non era un dogma sacerdotale tramesso per via di occulta tradizione, nè un assioma o un corollario che appartenesse alle speculazioni dei savi; ma una semplice ricordanza sopravvissuta nella moltitudine e custodita dalla parola nel sacrario del comun senso, donde Anassagora, Socrate e altri filosofi la ritrassero per intrometterla nelle scuole. Incorporata col Demo, finchè la crescente superstizione non giunse a spiantarla, era questa una dottrina popolare e essoterica, che fu combattuta dagli ordini ieratici e dalle sette arcane del tempo, ed ebbe contro di sè la plebe credula e coloro che la guidavano; toccandole la sorte comune delle antiche credenze nazionali, quando vengono soffocate dalle opinioni avveniticce dei coloni e dei conquistatori. Tuttavia nel primo sorgere della civiltà ellenica e latina, il dogma pelasgico contrabbilanciò fino ad un certo segno l'oligarchia sacerdotale; le vietò di gittare profonde radici e di occupare la società tutta quanta; produsse i tesmofori laici Licurgo,

Solone, Minosse, Caronda, Zaleuco, Numa, Pitagora, e contribuì a fondare la libertà e le repubbliche. Ma siccome nelle cose umane il male si scompagna raramente dal bene, la guerra intestina delle due dottrine e la potenza di quella che era oppugnata dal culto pubblico e dal sacerdozio, favorirono gli spiriti demagogici, le licenze e le discordie civili, l'empietà dei filosofi, la corruttela dei poeti e del teatro; accrebbero la depravazione del sacerdozio stesso, costretto a piaggiare la moltitudine e a favorire le prepotenze plebee per mantenersi in fiore; impedirono gli stati ellenici di riunirsi in corpo di nazione, e dopo la guerra funesta del Peloponneso apersero la via all'ambizione dei Macedoni, finchè la Grecia tutta e l'Italia divennero preda del ferro latino.

Le notabili differenze che corrono fra il genio estetico degli Orientali e quello degli Italogreci mal si possono intendere se non si ha l'occhio alla dottrina del Teo propria degli ultimi. Il difetto di unione e di concordia nelle dottrine, l'abbassamento del sacerdozio e la maggioranza acquistata dalle classi laicali giovarono al perfezionamento delle arti particolari e dei vari rami della letteratura, ma nocquèro all'accordo e all'euritmia del tutto. La pittura e la scoltura, divulse dalle pareti e dai penetrali del sacro edifizio e introdotte sulle piazze, nei giardini, sotto le logge e i portici, nelle accademie, nei ginnasi, nelle curie, nelle terme, negli ambulacri, sulle vie pubbliche e nelle case private, sciolte dal giogo dei simboli e divenute padrone di sè stesse, acquistarono una mobilità, una varietà, una vita, una perfezione dianzi sconosciute.

L'emanatismo rigoroso degli Orientali, immedesimando tutti i gentili artifizi col tempio rappresentativo dell'unità teocosmica, vietava agli autori di quelli di ubbidire alla loro fantasia, e di studiarsi a ritrarre fedelmente i tipi intelligibili delle cose nelle loro opere; laddove la dottrina del Teo modificando essenzialmente il panteismo ieratico li liberava da questi ceppi. L'estro inventivo venuto in signoria di sè medesimo recò la stessa riforma nelle lettere nobili ed amene: separò la prosa dalla poesia: fermò la diversità degli stili: distinse i vari generi e le varie specie de' componimenti e assegnò a ciascuna di esse le sue leggi, i suoi ordini, i suoi confini particolari. La poesia drammatica uscita dall'epopea e serbante ancora sotto lo stilo di Eschilo mistagogo e pitagorico un colore lirico ed epico, ieratico e religioso, prese nelle mani di Sofocle e di Euripide un volto diverso e suo proprio; e lo stesso accadde successivamente alla commedia antica e nuova, alle varie specie di odi, all'elegia, al ditirambo, alla satira, all'egloga, all'idillio, all'apologo, all'epigramma, al poema didascalico, al dialogo, ai diversi generi di storia e di eloquenza. Ma se si andò innanzi dal canto dell'analisi, si dietreggiò non poco da quello della sintesi. Il tempio perdette col suo estetico principato la magnificenza de' suoi emblemi e la grandezza colossale delle sue dimensioni: sublime in Etiopia, nella Tebaide, nell'Asia ulteriore, conservò ancora a Palmira, a Eliopoli in Siria, a Efeso, una parte della sua grandezza: nell'Attica non fu che bello. Allo stesso modo l'epopea primitiva fu convertita in poema epico, di stupenda perfezione nel suo genere, ma tanto alieno dalla vastità e magnificenza della cantica più antica,

quanto l'indole dei popoli occidentali differisce da quella delle nazioni d'Oriente.

La moltiplicità e la discrepanza dei riti e dei concetti forestieri trapiantati fra i Pelasghi avendo generato una gran confusione nelle loro credenze e spento il vero significato dei simboli e delle favole, il politeismo, che è la seconda forma della dottrina eterodossa, sottentrò al sistema dell'emanazione. Ora il politeismo, introducendo riflessivamente nel primo termine della formola ideale la divisione propria dell'ultimo [1], tanto pregiudica al sublime quanto giova a svolgere i germi della bellezza intorno alle cose sensibili. Omero, nato nel fiore del politeismo ellenico, fece in un certo modo, rispetto alla poesia, ciò che si dice aver fatto Socrate della sapienza, richiamandola di cielo in terra e facendola conversare cogli uomini; laddove Valmichi e Viasa trasportano, come dire, la terra in cielo e invece di umanare gl'iddii, deificano i mortali, imprimendo in loro quel non so che di tragrande e di celestiale ch'era loro consentito dai dogmi di una religione degenere. Il vero Dio dell'Iliade e dell'Odissea è il Giove indigeno e pelasgico, ombra dell'Iao o Ieova mosaico; ma questo Dio non è in sè stesso poetico, non si mostra sulla scena, risiede sull'Olimpo, non banchetta in Etiopia, non discende fra gli uomini, non partecipa delle loro passioni, non si mesce alle loro risse e battaglie; si rappresenta alla ragione non alla immaginativa, e vien ricordato liricamente dal poeta, non figurato per modo epico. Il Giove

[1] *Introd.*, Lib. I, Cap. 7.

olimpico, egizio, colono, ieratico, l'etere personificato, marito di Giunone poco recipiente e meno leale, che proverbia la moglie e storpia Vulcano, questo Giove, dico, e gli immortali che lo corteggiano, non sono personaggi seri e religiosi, ma simboli abusati, liete e comiche fizioni di cui il poeta si burla in modo non equivoco, solleticando i lettori con quella elegante e licenziosa festività delle imagini che esclude ogni fede, e che fu poscia trasferita nel dramma da Aristofane e dal principe dei poeti inglesi. Certo la corte divina dell'Iliade non ha maggior sussiego che quella del Sogno di una notte estiva; e se le brighe eroiche degli Achivi e dei Troiani, onde s'intesse la parte storica del poema greco, sono di maggior peso che le tresche amorose di Lisandro e di Demetrio, o i lazzi del legnaiuolo ateniese e de' suoi consorti; la reggia di Oberone e di Titania non è men sacra nè men grave di quella dell'Olimpo. Questo difetto di fede e di fervore religioso, passato nell'arte, diede una grande perfezione alle forme: gl'iddii greci vennero foggiati sul tipo dell'uomo, condegnamente all'indole di un culto tralignato in antropomorfismo. La loro eccellenza consiste nella forma egregia del corpo e nelle qualità dell'animo che hanno rispetto alla vita terrestre; come la gioia, il coraggio, lo sdegno, la fierezza e gli altri affetti e passioni naturali. Ma il divino al tutto manca; e ciò che vi si trova di più bello e di più eminente non eccede l'idea degenere e attuale della nostra specie, migliorata bensì ma non sollevata dalla condizione terrestre in cui è caduta. La squisitezza della lingua greca valse non poco a educare, svolgere e maturare

nell' ingegno ellenico quella qualità che buongusto si appella, in virtù della quale i tipi fantastici delle cose vengono colti nella loro finezza; non solo riguardo alle lettere, ma anche rispetto alle arti, atteso la fratellanza delle une colle altre.

CAPITOLO DECIMO

CAPITOLO DECIMO

DEL BELLO ARTIFICIALE ORTODOSSO.

Passando all' arte ortodossa, non mi fermerò a parlare di essa appo gli Ebrei, che essendo una piccola nazione locata in mezzo a un' ampia e potente gentilità, furono costretti a ristringersi in sè stessi, nè poterono far grandi avanzamenti nelle arti, sì pel manco dei sussidi opportuni e per lo genio moralmente austero impresso loro dal divino legislatore. Imperocchè il fiorire delle arti nell' antichità abbisognava delle caste orientali o della torbida democrazia greca, nè poteva accordarsi col reggimento

libero, ma stretto e severo, del popolo sortito alla custodia del vero rivelato. Oltre che il divieto dell'iconografia religiosa, reso necessario dalle condizioni speciali di esso popolo e generali dei tempi proclivissimi all'idolatria che allora correvano, escludeva in parte il culto delle arti belle; nelle quali perciò gli Israeliti furono anzi giudiziosi e parchi imitatori, che emuli o creatori. Non così nella poesia, rispetto alla quale i sacri scrittori, mossi da più alta musa che quella di cui favoleggia Platone, toccarono il segno più eccelso a cui sia giammai salito l'ingegno dell'uomo, e per ciò che spetta al sublime riuscirono inimitabili. Il libro di Giobbe è un poema perfettissimo, che per la ricchezza e venustà delle parti e la maestria del generale ordinamento può reggere al paragone dell'Iliade, e per la sublimità del dettato le soprastà di gran lunga [1]. Ma di questo tema ampio e nobilissimo meglio è tacere che dirne poco.

Il Cristianesimo, ritirando il conoscimento dell'uomo verso i suoi principii col dogma rinnovato della creazione e instaurandone la natura colla redenzione, apparecchiò i rimedi opportuni a risanare ogni sua facoltà e giovò indirettamente alle varie parti della civiltà umana. Quindi nasce la sua maravigliosa attitudine a cernere in ogni cosa il buono dal reo e a conservare, ad avvalorare il primo, purgandolo da ogni cattiva meschianza; tanto che in ogni luogo dove penetra la nuova fede, ella si rende propria l'antica cultura, nettandola da ogni macchia,

[1] Conf. *Job* et *les Psaumes*, trad. par LAURENS, Paris, 1839.

e svolge e reca a perfezione i semi salutiferi in essa rinchiusi. Il che ci spiega un fatto più noto che avvertito, cioè l'intreccio storico della civiltà cristiana colla greco-latina, la prima delle quali ci si rappresenta, per un certo rispetto, come la continuazione diretta e il compimento dell'altra. Gl'instituti e gli ordini cristiani non hanno cogli orientali se non certe attinenze assai rimote; onde i paesi dove questi regnano resistono tuttavia tenacemente agl'influssi evangelici, laddove l'incivilimento italogreco si confuse col Cristianesimo fin dal suo nascere così naturalmente, come due gocciole che si compenetrano col solo accostarsi, temperò la barbarie dei bassi tempi, produsse la risorgente coltura onde si vanta l'età moderna, ed è lungi assai dall'avere esausta la sua fecondità. Noi siamo cristiani e greci nello stesso tempo di lingua, di genio, di costume, di usanze, d'istituzioni, di pensieri, di affezioni. Di qui, quell'amore come di patria, che ci stringe ai discendenti degli antichi Elleni, e quella morale consanguinità con esso loro che ci fa considerare in solido come cosa nostra le loro glorie e le loro sventure. Di qui l'indole greca delle nostre arti e lettere, la tempra del nostro ingegno connaturato alla classica antichità, e il bisogno di studiarne gli esemplari per emularli anzi che per imitarli. Alcuni avvertendo a questo fatto se ne valgono per accusarci di spiriti pagani, e mostrano colle loro querele che ci ricondurrebbero volentieri all'architettura gotica e alle lettere forti ma scompigliate del medio evo. Quasi che per essere cristiano sia d'uopo rifarsi barbaro. O vero che non si possa e non si debba somigliare ai gentili in quanto i gentili tenevano del cristiano. Imperocchè per

qual fato avvenne che il Cristianesimo, nato in Oriente, non vi potè allignare e trovò un seggio propizio nelle regioni occidentali, dove vinse spiritualmente il romano imperio assai prima che questo ai barbari soggiacesse? Forse la Italia, stata per ben tre volte l'albergo più fiorente della civiltà pelasgica, divenne la sedia eletta della Cristianità per un caso fortuito? La cagione umana di questo successo (lasciando star quelle che dipendono da più alto principio e consiglio) si dee cercare principalmente nella convenienza morale dei popoli e delle opinioni, e si trova in quell'elemento privilegiato del vero che i Pelasghi aveano serbato fuori degli ordini ieratici, in quella dottrina del Teo e del *Deus optumus maxumus*, avanzo prezioso della vera formola onde nasceva quel Cristianesimo naturale e quella preparazione evangelica che fu avvertita da Eusebio e da Clemente. La qual dottrina spicca sovrattutto nel ramo dorico degli Elleni; e alcune idee religiose, filosofiche, politiche, estetiche dei Doriesi, benchè infette dall' emanatismo iranico ed atlantico, hanno una similitudine così viva colle cristiane, che non si può non ravvisar nelle prime una scintilla superstite del vero primitivo. E siccome il genio dei Doriesi prevalse nella sapienza greca da Pitagora sino a Plotino e nelle dottrine dei Platonici massimamente risplende, perciò nacque quell'affetto che i più illustri filosofi della prima Cristianità ebbero verso il platonismo, e quel vincolo quasi patrio che legò le più antiche e le più illustri scuole cattoliche colla greca accademia. Medesimamente nelle arti e nelle lettere la grecità si accorda così naturalmente e così bene coi concetti cristiani, e l'euritmia risultante dal loro componimento

è così perfetta, che le due cose non si possono più separare nella mente di chi le ha vedute insieme congiunte. E chi potrebbe, mettendo in opera la più fina sagacità di giudizio, trovar qualcosa di eterogeneo in una Sacra Famiglia di Raffaello, nella Carità del Bartolini, o nella Beatrice di Dante, qual è dipinta, anzichè descritta, dal divino poeta? E pure ivi alla eccellenza della forma squisitamente greca si accoppia un raggio di beltà spirituale, prima della luce evangelica sconosciuto agli uomini.

Il primo effetto della riforma cristiana nel giro dell'arte fu il ristabilimento del sublime, mediante il dogma della creazione dal quale emerge affatto la sublimità dinamica e in gran parte la matematica. La propensione verso il sublime è già cospicua nei primi scrittori agiografi, come Paolo e Giovanni, e in alcuni autori ecclesiastici, come Tertulliano, Cipriano, Agostino, Atanasio, Basilio, Gregorio di Nazianzo, il Grisostomo e Bernardo; ma siccome nelle opere dei Padri, i pregi della forma sono per lo più subordinati alla materia, e in alcuni di essi, quali sono i latini, la corruzione invalsa nella lingua nuoce alla semplicità e alla bellezza dello stile, perciò le scritture di quei tempi, maravigliose per la materia e anche per la forma talvolta, si debbono piuttosto nella loro generalità considerare come il lavoro preparatorio, e direi quasi la cosmogonia delle lettere cristiane, che come il loro maturamento. Questo era riserbato a nuove letterature e nuove favelle, nate dalla cultura cristiana, mediante il concorso e la mescolanza di varie nazioni indogermaniche nella quale prevalesse il genio pelasgico. Tali furono gl'idiomi

moderni. Dante che, come osserva il Biamonti, è l'autor più sublime che si conosca dopo i sacri scrittori, fu il principe e il fondatore delle lettere e arti cristiane, e risale da un canto per mezzo del magistero cattolico a Isaia e a Mosè, e dall'altro canto per via di Virgilio ad Omero. Così in lui si riunirono e si confusero, come in una sola corrente, i due gran rivi, ebraico e pelasgico, dorico e cristiano, e crebbero nel real fiume della cultura moderna. Taccio dell'architettura del medio evo, non bella perchè nata dalla rozzezza dei tempi, ma sublime per le influenze del Cristianesimo; giacchè l'arte veramente cristiana sorse più tardi e divenne adulta con Michelangelo, il quale quanto fosse dantesco nelle tre arti illustrate dal suo mirabile ingegno, e anche nella poesia, niuno lo ignora. A quei due gloriosi seguitarono nelle lettere l'Ariosto, il Shakspeare, il Milton, il Bossuet, il Pascal, il Corneille, il Klopstock, che sono i più sublimi dei moderni scrittori; per non parlare di alcuni altri il cui sublime negativo presuppone le idee cristiane; com'è, per esempio, il Byron; il quale piglia dal Cristianesimo, combattendolo e calpestandolo, ogni sua forza, come il gigante della favola dalle sue cadute.

Negli ordini del Bello l'estetica cristiana ricompose la scala naturale dei tipi intelligibili, restituendo e assegnando a ciascuno di essi quel grado e quell'importanza che gli compete. Il tipo dell'uomo, principe della terra, compendio del creato ed effigie del Creatore, è la cima del Bello ideale. L'uomo è copia dell'intelligibile assoluto, per quanto una cosa finita può adombrar l'infinito, dove

il rimanente della natura esprime solo gl' intelligibili relativi; questa è esemplata sulle idee, e l' uomo sull'Idea. La qual maggioranza del tipo umano dee trapassare nell'arte, indirizzata ad esprimere l'armonia delle cose e l'idea perfetta del mondo. Un lavoro estetico ha tanto più di nobiltà e di eccellenza quanto più di spazio vi occupa la rappresentazione della natura umana che ne vuol essere il principale; laddove il rimanente è un semplice accessorio. Quindi è che non solo l' epica, la drammatica e la lirica, sovrastanno a ogni altro genere di componimenti; ma la poesia e la pittura descrittive mancano di attrattivo, di finitezza e di vita, se la natura inferiore vien ritratta scompagnata dal suo principe. Il che tanto è vero, che il poema suol dare spiriti e anima e affetti e passioni e figura e altre qualità umane agli esseri inanimi e irrazionali, agli elementi, alle acque, ai fiori, alle piante, ai bruti, agli astri, a tutti gli ordini del creato, e si vale del principio di personificazione per accrescere il giocondo e il bello delle cose. Ma fuori del Cristianesimó il tipo umano non può avere il suo debito luogo nell'arte; imperocchè da un lato la grandezza nativa dell'uomo induce gli orgogliosi ad emulare Iddio, e dall' altro l' avventizia miseria di quello persuade agli scoraggiati di sottoporsi ai bruti. Dal primo di questi eccessi prevalso in Occidente nacquero l' antropomorfismo e l' apoteosi nella religione e la rappresentazione umana del divino nelle opere degli artisti; la qual era eziandio suggerita dall' innato desiderio di rendere la Divinità accessibile alla fantasia, e di aggiungere all' idea del sommo vero l' espressione della bellezza. Dall'altro vizio che predominò in Oriente, dove il

dogma della caduta si era conservato assai meglio, provennero l'imperfezione dell'iconografia umana e la stranezza dei simboli religiosi tolti dalle bestie o versanti in mostruosi aggregati di cose disparatissime. Onde se presso i Greci l'assurdo dell'antropomorfismo giovò per un rispetto alle opere degli statuari e dei dipintori; nei paesi dove la dottrina dell'antica colpa non fu temperata da quella della redenzione, l'arte di rappresentare la più nobile delle creature terrene rimase in perpetua infanzia. Il Cristianesimo, restituendo all'uomo il suo legittimo principato, subordinandolo al Creatore, insegnandogli la divinità della sua origine, la felicità e l'eccellenza del suo stato primiero, la condizione degenere in cui è caduto per propria colpa, il debito che gl'incumbe e i mezzi che gli vengono offerti per riscattarsene, la beatitudine suprema a cui è ordinato, ritrasse l'arte da quei due estremi a cui trascorreva di necessità quando non era governata da un lume superiore. E il misterio dell'Uomo Dio adempiè il voto dell'immaginazione, senza pregiudizio della religione, rappresentando sensibilmente e decorando di bellezza l'Ente infinito e sovrasensibile per essenza.

Le doti e le disposizioni spirituali dell'animo umano caggiono nel dominio della estetica in quanto per opera dell'union personale fra esso animo e il corpo appariscono di fuori, informano le fattezze, i gesti, la voce, l'andare, il portamento dell'uomo, si mostrano sensatamente e creano ciò che i moderni chiamano espressione. La quale è quasi una luce che riverbera dall'animo e sulla faccia si diffonde, rendendo in un certo modo materiale e visibile

quello che direttamente vedere e sentir non si può. L'espressione risulta sovrattutto dall'occhio e dalla voce. Nell'occhio, come in suo centro e prediletto domicilio, alberga l'animo il quale, sedendovi a specchio delle cose esteriori, contemplandole quasi affacciato ad una finestra e riflettendole in sè medesimo, vi fa un mirabile componimento del materiale e dell'incorporeo, mediante la luce, la quale ha tanto dello spirituale che alcuni buoni fisici del medio evo non credeano che fosse corpo [1], e i panteisti odierni la tengono per la forma estrinseca dell'assoluto nel suo esplicamento. La vivacità e il brio della pupilla concorrono a formare la grazia e leggiadria del riso; altra manifestazione sensata dello spirito nel volto umano, e prerogativa dell'uomo, definito per un animal risibile da qualche antico filosofo. Il riso, che è come il moto e il gesto del sembiante, armonizza naturalmente collo sguardo che è quasi il lume onde i lineamenti si rischiarano ed appariscono; e quindi fu chiamato elegantemente dal Firenzuola *splendor dell'anima* [2], come l'occhio è detto dall'Alberti *uno specchio animato* [3]. La voce poi è attissima a significare e colorire i sensi dell'animo, massimamente quando si alza ai tuoni e alle misure del canto e della musica e si accompagna col muto linguaggio del viso e dei gesti, come nelle rappresentazioni sceniche, nella mimica e nella danza.

[1] S. Th., 1, P. Q. 67, Art. 1, 2.

[2] *Dial. del bell.* I., Op., Pisa, 1816, T. II, p. 208.

[3] *Della pitt.*, Mil., 1804, p. 10.

Le condizioni speciali del Cristianesimo, come rintegrazione ed esaltazione oltranaturale dell' umana natura, risultarono in benefizio eziandio dell' arte. Imperocchè il divino, non cadendo sotto l' apprensiva del senso e della fantasia, non è capace di bellezza per sè medesimo e non può diventarlo se non è umanato ed estrinsecato sensatamente, come le qualità spirituali dell' animo che si manifestano coll' espressione. Ora, due sole umanazioni del divino possono figurarsi dalla fantasia, cioè l'*avatara* e l' incarnazione, l' una rispondente all' errore assurdo dell' emanatismo e del panteismo, e l' altra al dogma ortodosso della creazione. L' avatara importa l'antropomorfismo e l' apoteosi che corrispondono ai due cicli emanativi, come la dottrina ortodossa inferisce pure i due ordini dell' umanazione del Verbo e della glorificazione dell' uomo assunto al divino consorzio senza scapito della entità finita e sostanziale della sua natura. Nel sistema eterodosso il divino è confuso coll' umano, atteso l' unità sostanziale di Dio e del mondo, e nella mistione dei due elementi l' umano prevale e annulla il divino, secondo il genio essenziale del panteismo che subordina l'Ente all'esistente e piglia da questo le mosse. Il che si vede chiaro nei miti indici; nei quali un antropomorfismo sensuale e grossolano si mesce alle astruserie e sottigliezze di una metafisica profonda e squisitissima. Egli è difficile l'immaginare una favola più laidamente voluttuosa di quella di Crisna; benchè questo dio sia l'avatara di Visnù più famigerato e più caro alla superstiziosa divozione degl'Indiani; e Visnù sia il personaggio più morale della Trimurti conforme

al suo uffizio di conservatore. All'incontro, nella dottrina cristiana, l'idea pura e sublime della Divinità non è alterata da un falso processo metodico e da una formola viziosa: l'Idea vi risplende nella sua pienezza non appannata da alito sensibile. E quando ella ci rappresenta Iddio affratellato coll'uomo nel più intimo consorzio, nulla ne segue che alteri od offuschi l'incommutabile perfezione del Creatore: la mutazione non succede che dal lato umano; e come l'uomo ricupera il suo seggio di principe fra le creature che lo corteggiano, così l'anima di lui acquista sul corpo la sua antica signoria, e nell'animo i doni sovrannaturali e gratuiti sovrastanno ai naturali, e li recano a perfezione; e questa mirabile armonia introdotta negli ordini delle idee e delle cose trapassa nel giro dei fantasmi e dell'arte. Quindi proviene quella pellegrina e ineffabile bellezza che non ha nulla di corporeo nè di sensuale, e ci fa sentire presente la Divinità nelle sembianze che dilettano all'immaginazione. La purità del costume è così connaturata a questo genere di celestiale bellezza che non se ne può scompagnare; onde il Cristianesimo ha il vanto di aver purificate le arti, come il vivere privato e civile degli uomini. E sebbene le reliquie superstiti degli spiriti pagani cospirino a impedire o guastare i salutiferi effetti, v'hanno tuttavia certe abbominazioni così aliene dalla moderna consuetudine che ci paiono quasi incredibili quando le leggiamo nell'istoria. E certo non ci dan meno cagione di meraviglia gli strani casi avvenuti alla Venere di Gnido e al Cupido di Pario scolpiti da Prassitele, che le mostruose nefandezze di Tiberio, di Eliogabalo e di Nerone.

Il modello ideale in cui la divinità del Cristianesimo più vivamente e compitamente riluce, è quello dell'Uomo Dio quale gli Evangeli cel rappresentano. Perciò quando un valente artista si studia di esprimerlo in tale aspetto che ci paia vederlo e udirlo, con quel volto decorato di grazia ineffabile, con quella dignità e maestà sovrumana di sembiante che all' altezza dei fatti e dei detti rispondono, la sua divinità ci si fa in un certo modo sensibile e all' immaginativa risplende. Ma certo, senza la storia evangelica niun pittore o scultore o poeta avrebbe potuto ideare la figura morale del Redentore; chè l' inventore, come altri disse, sarebbe più mirabile dell' eroe. Imperocchè nell' imagine dell' Uomo Dio l' individualità fantastica che costituisce la sua bellezza è come un riflesso di quella personalità divina che la fede c' insegna e che riverbera negli atti e nelle parole di lui, raccontate dagli Evangelisti; onde l' estetica formosità che ne risulta, è unica e impareggiabile. Ma l' esaltazione della natura men nobile in tanto misterio ridondando su tutta l'umana specie, comunica anche al tipo del semplice uomo una beltà particolare originata dai doni pellegrini che v' infonde; la quale è la carità che è la bellezza sovrannaturale dell' animo, come la gloria suo guiderdone sarà la bellezza sovrannaturale di tutto l' uomo. Questa celeste virtù, che transumana i suoi possessori, costituisce il tipo speciale dell'uomo eletto, giudaico e cristiano, superiore di grande intervallo all'uomo greco. Notisi che parlo di beltà morale, in quanto per l' espressione del volto ai sensi e alla fantasia si manifesta. È credibile che il Giove di Fidia fosse

il colmo dell'arte per la forma egregia del corpo e le qualità naturali dell'animo, mirabilmente aggrandite, che lampeggiavano nella sua maestà; aggiuntovi forse quel raggio divino che sopravviveva nel Giove pelasgico. Ma la santità e le altre perfezioni morali del Dio mosaico e cristiano mancavano certamente a quel concetto, come non si rinvengono nel vero Giove omerico, benchè potentissimo. Il che tanto è vero che fuori del Cristianesimo non si trova quel divino che orna talvolta di un indicibile attrattivo certe figure le quali senza di esso non sarebbero belle. Qual venustà può rinvenirsi in un vecchio di fattezze grossolane e volgari, estenuato dagli anni e dai patimenti e poveramente vestito? Ma un tal personaggio, animato dall'amor di Dio e degli uomini e rapito dai fervidi spiriti dell'estasi cristiana, può riuscire bellissimo; come si vede nel tipo italiano di Francesco d'Assisi qual venne ideato dai nostri pittori più illustri del quattrocento e del cinquecento. Il principio divino della grazia ha virtù di abbellire anche agli occhi profani ciò che sarebbe umanamente non bello; onde si può dire che i miracoli della religione si estendono eziandio al dominio dell'arte.

Il tipo cristiano dell uomo, oltre al modello supremo dell'Uomo Dio che risponde al dio dei Gentili, comprende tre altri esemplari che si possono ragguagliare a quelli del semideo, del genio e dell'eroe nell'arte del paganesimo, chi voglia misurare il grande intervallo che la divide dall'arte ortodossa. Il primo è quello della donna in cui una divina maternità si aggiunge al privilegio di vergine; onde Nestorio e Gioviniano non pregiudicarono meno

all'estetica che alla religione; e se il loro errore fosse prevalso in Italia, possiam credere che non avremmo avuto Raffaello. E come la bellezza morale dell'Uomo Dio si riflette in tutta l'umana natura, così quella di Maria si trasfonde nel suo sesso e produce quell'ideale della donna cristiana in cui le forme estrinseche, lumeggiate dalla purezza e santità dell'animo, crescono maravigliosamente di beltà e di grazia. La seconda specie è quella dell'angelo, squisitissima anch'essa, ma meno efficace, perchè qui la rappresentazione sensibile si fonda in un mero simbolo, atteso la natura incorporea degli spiriti celesti; per la qual cosa (anzi che per la cagione allegata dall'Hegel) l'angelo è il meno commovente dei tipi cristiani e può, generalmente parlando, servir meno di principale che di accessorio nei lavori dell'arte. Ma bene adoperato per questo verso è graziosissimo. L'ultima specie è quella del santo che ammette infinite varietà, fra le quali primeggiano il milite cristiano, cioè il martire, e il pacifico contemplatore; nell'uno dei quali brilla il coraggio, nell'altro l'estasi tranquilla dello spirito, e in entrambi la carità eroica che appartiene all'essenza della santità cristiana sotto ogni sua forma.

In fine il Cristianesimo santificò le arti, ordinandole al debito fine di abbellire la Idea (contra l'assurda sentenza di que' moderni che affermano l'arte dover essere soltanto indirizzata all'arte), rinnovò la concordia e l'unione loro, sostituì alla stranezza e deformità dei simboli orientali una emblematica semplice, dignitosa, efficace, amica del decoro e della bellezza. Accozzò insieme le varie arti, ma con tale idoneo temperamento che niuna di esse

predominasse con iscapito delle altre. Ritirò la cognizione e la pratica del Bello verso i suoi principii e si valse a tal effetto del sacerdozio; giacchè i primi poeti ed artisti furono uomini ieratici, non ligi, ma riverenti alle legittime influenze di quello. Restituì all' architettura e alla musica il loro estetico principato: il duomo cristiano e il camposanto succedettero all' antico santuario e alla necropoli; il tempio fu la sedia dell' eloquenza sacra, della facondia e del senno civile, della musica e di tutte le arti secondarie, senza pur eccettuare le sceniche rappresentazioni. Perciò nell' arte cristiana, erede, emula e vincitrice di due antiche civiltà, si trovano insieme raccolte e accordanti l' unità e la severità orientale, la varietà e la libertà greca. Se non che l' eterodossia rediviva del secolo sedicesimo, rompendo di nuovo l' unità religiosa di Europa e ripristinando il gentilesimo, recise altresì i vincoli della immaginazione e ricondusse nelle arti la licenza e l'anarchia. La sola imagine di unione estetica che si vegga ancor oggi ne' paesi in cui il tempio cristiano è diventato muto e quasi deserto, è il teatro, che fa, rispetto all' età corrente, l'ufficio di quello nei bassi tempi. Ma il teatro anche più ornato e più bello non può, come lavoro architettonico, gareggiare per bellezza e sublimità col palagio orientale, non che col tempio, e se ne disforma quanto l'età moderna incivilita e prosaica dai secoli poetici dell'antichità. Certo la vita nostra è meno infelice per molti rispetti di quella dei nostri arcavoli, e sarebbe consiglio poco pietoso il fare rinvertire la civiltà presente verso la rozzezza dei tempi barbari; ma esteticamente considerata, è altresì meno bella.

Come le arti sparpagliate si unirono nella cattedrale, le lettere divulse e sminuzzate si collegarono insieme nell'epopea che dalla strettezza omerica ritornò alle ampie proporzioni e alla grandiosità della sua origine. L'epopea, che abbraccia ogni genere di eloquenza e di poesia, come il tempio antico ogni eleganza artificiosa, imita il gran mondo della natura, e non che ristringersi fra i confini di un tempo e di un paese particolare, va spaziando per tutti i luoghi e tutte le età, e dopo di aver trascorso il giro delle cose mondane ed esausta la vena del Bello, poggia al sublime ed osa tentare e descrivere l'immenso, l'eterno, l'infinito. L'esempio più perfetto di questa magnifica epopea che si conosca in alcuna lingua, è certo la Divina Commedia. Oh quanto il poeta italico si lascia addietro, non solo Omero, ma Firdusi, Viasa, Valmichi, per la vastità del disegno e la stupenda lautezza del lavoro! Il suo poema, così ampio come lo scibile umano, abbraccia la virtù e la colpa, la gioia e la sventura, la luce e le tenebre, la filosofia e la religione, la storia e la favola, l'Italia e l'universo, la creazione e la palingenesia, il passato e l'avvenire, la terra e il cielo, il tempo e l'eternità, e discorre con pari sicurezza per tutti gli ordini sovrasensibili della ragione e per tutti i gradi del creato. E mentre l'animosa immaginazione dello scrittore unisce gli estremi, essa si stende maestrevolmente pei mezzi, evitando la crudezza dei contorni coll'artificio del chiaroscuro e temperando e accordando insieme colla seconda cantica, quasi con armonia pitagorica, il principio e il fine del suo poema. Nè ella si mostra meno eccellente

nei particolari che nell'ordinamento totale del suo lavoro; giacchè questa seconda virtù non basta al poeta e non è per avventura la più difficile; nè io mi penso che si richiedesse l'ingegno del Leibniz per sapere ideare, com'egli fece, quella sua epopea che dovea incominciar colla creazione e finire coll'esito dei tempi. La vastità dei generali è privilegio sovrano degl'ingegni più illustri negli ordini del sapere, come si vede in esso Leibniz, in Platone, in S. Agostino, nel Keplero, nel Vico; i sistemi dei quali sono epopee di concetti maravigliose; onde nasce la similitudine della poesia epica colla sintesi scientifica. Ma al gran poeta abbisogna di più la maestria nell'incarnare e individuare i suoi concetti, onde tradotti dall'astratto al concreto abbiano moto e vita e colpiscano dilettando la virtù fantastica. Il che non si può fare senza gran finezza di analisi e perizia nell'osservare da un lato e maestria singolare di stile dall'altro; onde i poeti sommi, oltre al delineare con grandiosa robustezza, debbono essere soavi coloritori e delicati scultori. Or quale osservator di natura più arguto e sagace si può immaginare di Dante? Qual artefice di stile più fino, più vario, più potente? Egli possiede in modo maraviglioso la semplicità, la naturalezza, la proprietà, la concisione, l'eleganza, la pellegrinità, l'evidenza, l'efficacia e la sublimità della frase; nè credo che per l'unione di tutte queste doti alcuno scrittore il pareggi. Il suo poema, mirabile nel tutto insieme, è eziandio così perfetto nelle parti più minute che, per quanto si legga e studi, riesce tuttavia nuovo, e niuno può promettersi di gustare ed esaurire tutte le sue bellezze.

Dante non avrebbe potuto essere il massimo poeta e scrittore se non fosse stato eziandio filosofo e teologo insigne. Come filosofo, egli accoppia l'ingegno psicologico coll'ontologico per natura così diversi, raramente congiunti e tuttavia egualmente richiesti alla perfetta speculazione. La sua solerzia nel cogliere e mettere in luce le qualità e i fatti più minuti e reconditi dello spirito è delle più squisite, e dal Shakspeare in fuori, non saprei qual poeta per questo verso gli si possa paragonare. Quanto alla comprensione ontologica, ne fa buon segno, non solo il vastissimo concetto del suo divino poema, ma eziandio le sue prose, come la Monarchia, il Convivio e il Volgare eloquio; nelle quali, anche quando l'affetto lo svia dal vero, riluce la sua perizia a trovare i generali nei particolari e a contemplare il suo oggetto dalla maggiore altezza possibile. Il notar solamente i luoghi degli scritti danteschi, e segnatamente del poema, in cui l'autore fa prova di singolare virtù filosofica e anticipa talvolta i pensieri e i trovati più recenti, vorrebbe un lungo discorso. Chi crederebbe, per esempio, che Dante abbia divinato il sistema dinamico? [1] E come teologo cattolico chi potria degnamente lodarlo? Chi tollerare pazientemente l'audacia di certi interpreti che vorrebbero farne un eretico e un miscredente? Ma anche lasciando in disparte le esagerazioni del Foscolo e de' suoi seguaci, corre oggi un vezzo quasi

[1] L'Ozanam nella sua pregevole opera intitolata: *Dante et la philosophie catholique au 13 siècle*, Paris, 1839, ci mostrò il filosofo di quel tempo, ma non il divinatore.

universale di attenuare la religione di Dante e far di lui un psicologista e un razionalista moderno, conforme alla voga dei tempi e all'andazzo degli spiriti. Il razionalismo teologico ha viziata la chiosa della Divina Commedia, come quella della Bibbia; e il Biagioli, per esempio, che stampò il suo comento in Parigi, avrebbe creduto di peccare contro la squisita sapienza che fiorisce sulla Senna se non avesse sostituita la filosofia alla teologia nell' interpretarè il senso allegorico della persona di Beatrice. Perdonimi l' illustre Marchetti se lo cito dopo un pedante; ma io non so risolvermi a credere che l' idea dominatrice della Divina Commedia sia politica, e che l'Alighieri non sia che un capoparte o un capopopolo, come alcuni bibliologi tedeschi ci rappresentano i profeti della vecchia legge, e certi democrati moderni lo stesso Salvatore del mondo. La politica occupa senza dubbio un luogo molto notabile nel divino poema; ma non è sola; anzi dico di più, che non è il soggetto principale nè il supremo intento dell'autore. L'epopea dantesca, che discorre per tutti i tempi, tutti gli ordini delle esistenze, e dalle cose temporali si leva alle eterne, mi par quasi un sacrilegio il volerla rannicchiare nel comune di Firenze, o anche in tutta l'italiana penisola. Se l' inferno per un certo rispetto serve al poeta di velo allegorico per dipingere e sferzare la corrotta patria, divenuta quasi un inferno dei vivi, l' ingegno del magnanimo esule s'innalza a più vasto concepimento e ravvisa nella scena del mondo un'ombra delle verità superiori, considerando l'ordine delle cose immanenti come il tipo ideale delle successive. Il qual concetto, che spazia e signoreggia per

tutta la Divina Commedia, costituisce il vincolo delle tre cantiche, l'unità e l'armonia di tutto il poema.

Una proprietà dell'epopea dantesca, poco o nulla avvertita da' suoi chiosatori, è l'uso che vi si fa della mitologia e della scienza astronomica e cosmologica dei Gentili. Quanto alla mitologia, alcuni moderni critici la vorrebbero sbandita dalla poesia come disforme dall'indole del Bello ortodosso, e il Venturi appunta Dante in ispecie di aver mischiate le favole del paganesimo coi fatti e coi dogmi cristiani; mescolanza non meglio capita, ma lodata dal Ginguené per cagioni assai diverse da quelle che movevano il chiosatore italiano a biasimarla. Se i Padri della Chiesa e alcuni illustri teologi moderni, come il Bossuet, riprendevano a buon diritto l'uso delle favole licenziose, questa censura non cade su quelle parti della mitologia che non offendono la pietà nè il costume. Le ragioni poi de'moderni censori mi paiono debolissime. Il vero solo, dicono essi, può piacere. Sì, nel dominio del vero; ma la poesia appartiene agli ordini del Bello. Anche il Bello è vero, ma è il vero vestito e adornato di un fantasma il quale piace e sta bene, sia che idoleggi semplicemente un tipo intellettivo, o ecciti la meraviglia per mezzo dell'oltranaturale, o simboleggi e renda apprensibile alla fantasia un'idea della ragione. Se la riproduzione dei modelli greci diletta nella statuaria, e non v'ha forse uomo talmente cieco alle impressioni della bellezza che non sia commosso dalle Grazie del Canova o dalla Psiche del Tenerani, perchè l'uso giudizioso di tali imagini si vorrà escludere dalla

poesia? Non è un grazioso componimento l'Urania del Manzoni? Qual è l'amatore di bellezze poetiche e di caste eleganze, a cui non dilettino il Prometeo del Monti e il Cadmo del Bagnoli? Lo stesso dicasi del portentoso che si trova nelle antiche favole; il quale se si vuol proibire, non so come si facciano buone le streghe, le fate, gli spettri, i genii, i folletti, i giganti, i mostri del Shakspeare, del Goethe, del Boiardo, del Camoens, del Tasso, dell'Ariosto. Forsechè da noi moderni si presta maggior fede a queste fole popolari dei tempi più a noi vicini che a quelle dell'antichità? Non si dica dunque che i vecchi miti non sono più acconci a servir di ornato poetico perchè i popoli cristiani più non ci credono. Anzi, dico io, sono molto acconci appunto per questo; perchè alla fizione poetica niuno crede: e se altri credesse, lascerebbe di essere poetica, come quella che parlerebbe ai sensi e alla ragione sola dell'uomo, non alla immaginazione, e produrrebbe una impressione reale e non estetica. L'oltranaturale tenuto per vero e effettivo potrà destare la meraviglia, il piacere, il terrore o altro affetto, ma non sarà estetico appunto perchè vero e reale. Infine, come simbolo, la fizione poetica dee mostrarsi come fizione; altrimenti l'apparenza simbolica si confonderebbe colla verità simboleggiata e l'essoterismo estetico colla dottrina acroamatica di cui è l'espressione. Il che tanto è vero che gli stessi poeti della gentilità più illustri si valsero dei loro miti religiosi in quanto per miti erano tenuti così da essi come da una parte dei loro coetanei. L'incredulità di Omero verso le favole elleniche non ha più d'uopo di essere provata, e

doveva essere comune ai più caldi ammiratori de'suoi versi; onde chi sentiva altrimenti, non che lodarli, li condannava, e per mantenere le credenze del volgo volea sbandito il poeta dalla repubblica. E certo ripugna che un uomo dotato di retto senso si compiaccia di veder malmenate da una fantasia licenziosa le cose tenute più sacre e più venerande. Ond'è che certi poeti moderni, che Cicerone chiamerebbe volentieri minuti e plebei, i quali sacrilegamente abusarono dei dogmi più reverendi, hanno avuta mala fortuna anche in sul Parnasso e ottenuto suffragi poco poetici. Ma se le infamie di costoro fanno stomaco a chi conserva qualche senso di pietà cristiana, ci dilettano i sacrilegi omerici sugl'iddii dell'Olimpo, perchè niuno di noi porge fede a quella folle mitologia.

La storia religiosa può essere introdotta ne'componimenti poetici ogni qual volta si adopera in modo che chiaro apparisca esser ella l'idea rappresentata, non la fizione che la rappresenta. Imperocchè, per rispetto all'idea espressa dal fantasma, la poesia non si distingue dalla realtà, nè l'estetica dalla scienza. Laonde egli è lecito al poeta epico e drammatico il metter mano negli annali della religione e il tradurli nelle sue narrative o sulla scena, purchè non ne alteri il dettato e lo esprima con quel decoro che si addice alla santità del soggetto. Ma ciò non può aver luogo riguardo alle parti portentose di tale istoria, come quelle che per la loro qualità apparente non si distinguerebbero dall'oltranaturale poetico; tantochè, se il poeta se le appropriasse, piglierebbero nelle sue mani

l'aspetto di favola, e passerebbero dal contenuto ideale alla forma poetica. L'oltranaturale vero della religione può entrare in un poema come concetto lirico, non come elemento descrittivo e rappresentativo; come idea non come fatto poetico; imperocchè la lirica conserva l'obbiettiva realtà delle cose, laddove l'epica e la drammatica la trasformano subbiettivamente. Perciò il Manzoni, che cantò i divini misteri, non li metterebbe certo in iscena, perchè il coturno disdirebbe all'austero volto del dogma, non offeso dai lirici accordi. Degni di somma lode sono gli autori dell'Atalia e del Saulle, perchè gli eventi rappresentati in queste due tragedie non hanno essenzialmente del prodigioso; laddove l'Alfieri avrebbe peccato contro il decoro, introducendo lo spettro di Samuele, come il Shakspeare fece apparire quello del padre di Amleto; imperocchè il fantasma del poeta inglese si riferisce a una favola, e quello della Bibbia appartiene a una storia. Dal che si vede che il valore poetico dell'oltranaturale e la sua convenienza col genio della poesia sono in ragione inversa della sua credibilità storica e della sua realtà. Egli è da notare che le prevaricazioni più illustri di questa regola furono fatte da due scrittori eterodossi, cioè da Milton e dal Klopstock; i quali, a malgrado della loro retta e pia intenzione, favorirono l'introduzione del razionalismo teologico e spianarono la strada a quegl' interpreti che fanno della Bibbia una mitologia. Non parlo di certi scrittori più moderni che, abusando stranamente il linguaggio biblico e profetico e simulando una divina inspirazione, non si peritano di volgere le stesse formole consacrate dall' Uomo Dio a combattere o a corrompere i suoi insegnamenti.

Il principe dei poeti cattolici seppe cansare questi vizi e fare della vera religione l'anima del suo poema, pigliando in gran parte dalle false credenze il lieto o tremendo corteggio dei simboli o delle imagini. L'idea della Divina Commedia è obbiettiva e cristiana: la forma è subbiettiva, favolosa, inventata dalla fantasia del poeta o tolta dal paganesimo. L'inferno è adombrato da un vero Tartaro, in cui trovi Plutone, Minosse, Cerbero, Caronte, le Erinni, i Centauri, le Gorgone. Il che non hanno avvertito coloro che accusano l'Alighieri di aver fatto entrare Virgilio e accasato Catone in Purgatorio; quasi che il poeta ideale possa e debba far del teologo eziandio intorno alle immagini. Dante è veramente teologo e de'più sublimi, quando nelle ultime cantiche s'innalza sino al cristiano empireo e canta la gloria dei comprensori e della Trinità increata; ma egli si guarda dall'introdurre tali idee come imagini, e trattarle a uso di fizioni; e dovendo pure renderle poetiche e dar loro un abbigliamento, lo piglia dalle cose sensibili, come il canto, gli astri, la luce, o da simulacri simbolici e mitici, come quando adombra Cristo nel grifone. Il solo caso in cui egli rappresenti epicamente l'oltranaturale religioso, concerne gli angeli buoni e rei; ma siccome tali spiriti non hanno forma sensibile, e quella che si dà loro è prettamente emblematica, perciò il poeta italiano anche qui non si dilunga dalla severità dell'estetica ortodossa.

La mitologia gentilesca fu in origine la conversione della espressione essoterica in idea acroamatica e del simbolo in dottrina. Il paganesimo tutto quanto è la confusione

e lo scambio della parola primitiva colla scienza, del segno colla cosa significata; confusione che nacque dal travolgimento della formola ideale [1]. Vero, come espressione e simbologia, e falso, come idea e dottrina, esso è combattuto e vinto ogni qual volta vien ritirato verso le sue origini e ridotto a contentarsi di essere la veste della scienza in vece di voler supplire alla sostanza di essa. A questa riforma intesero molti poeti e savi illustri della stirpe pelasgica, incominciando da Omero; nei quali apparisce chiaro il disegno di riportare la mitologia dal campo usurpato dell'intelletto e della religione in quello dell'immaginativa e della poesia che a buon diritto le appartiene. Ma il loro conato fu vano, perchè, ignorando la vera formola nella sua integrità, non aveano di che riempiere il vuoto fatto nelle credenze degli uomini, e l'opera loro fu negativa solamente. La mutazione fu effettuata dal Cristianesimo il quale, ritornando alla sua original perfezione la formola generatrice di ogni vero, sbandì in perpetuo la mitologia dalla scienza e la restituì alla poesia. Così il simbolismo ritirato al suo vero essere fu purgato e santificato, e l'iconografia religiosa, assoluta dall'interdetto pronunciato contro di essa nella vecchia legge, potè rientrare nel tempio e ripigliare l'avito seggio nel dominio dell'arte; opera ammirabile, non intesa dai Protestanti che, perpetuando il divieto mosaico, snaturarono il Cristianesimo e gli tolsero uno de'suoi privilegi e uffici nobilissimi. L'Alighieri, inspirato dall'idea cristiana e venuto al mondo

[1] *Introd.*, L. 1, C. 7.

quando il paganesimo, come religione, era affatto spento nella metà di Europa, e la restituzione di esso, come poesia, non poteva più essere pericolosa, fu il primo scrittore insigne che *ritirasse verso i loro principii la mitologia e la simbologia gentilesca rendendo nuovamente essoterico e poetico ciò che dianzi era stato tenuto per dottrinale e acroamatico.* Guidato come per istinto da questo canone, egli sopravanzò il suo secolo, e adoperò poeticamente l'astronomia e la cosmologia pagane che, per l'autorità di Aristotile, regnavano tuttavia come dottrine nelle scuole del medio evo. Imperocchè la parte ipotetica dell'astronomia e cosmologia greca, specialmente per ciò che risguarda la teorica dei cieli, fu un residuo dell'emanatismo di Oriente, alla prima forma del quale, più antica della dispersione dei popoli, appartengono l'Uranalogia, il Sabeismo e il sistema del Crono e del Topo senza limiti. Le quali dottrine, dopo i tempi di Faleg uscite dalla Mesopotamia, si sparsero da per tutto e furono recate dai Camiti atlanti in ponente dove regnarono incorrotte, finchè Saturno venne espulso da Giove, cioè i Camiti dei monti furono cacciati dai Giapetidi del pelago, e al monoteismo emanatistico succedette il politeismo. Questa mitologia astronomica, o astronomia religiosa e poetica che dir vogliamo, dei primi popoli mesopotamici ed iranici, mista alle osservazioni e conghietture scientifiche che si facevano di giorno in giorno, procreò quel sistema de'cieli che invalse più tardi fra i Greci, passò collo studio delle scritture arabiche e peripatetiche nell'Europa dei bassi tempi e vi ottenne gli onori della scienza, finchè l'ingegno di Dante, mosso dall'istinto

cristiano, sollevò il velo, e restituendo alla simbologia poetica ciò le che apparteneva, fu quasi il precursore di Galileo e del Copernico.

Dante creatore dell'epopea cattolica è scrittore cosmopolitico insieme e italiano. Primonato di quella lingua che è la primogenita fra gl'idiomi illustri figliati dal Cristianesimo, egli è il fondatore delle lettere italiche ed europee, e con esse delle moderne scienze, delle arti belle e di ogni gentile cultura dello spirito umano. La Divina Commedia è propriamente il principio dinamico da cui mosse la civiltà intellettiva delle nazioni cristiane e le cui benefiche influenze si stenderanno quanto la nostra specie; tanto che ogni nobile scrittore ed artefice che sia sorto e sorga quando che sia nella Cristianità passata e futura dei moderni popoli, è legittima prole di Dante. Io non saprei meglio esprimere la maravigliosa fecondità del divino poema e il seggio che occupa negli annali della estetica ortodossa che paragonandolo a una pianta molto illustre nella storia naturale dell'India. L'*asvatta* [1] o fico indiano è un albero che durerebbe in perpetuo, se violenza od estrinseci ostacoli non si opponessero, e potrebbe boscare ed ombreggiare col suo fusto tutta la terra. I suoi rami, che s'innalzano a vari palchi, gittano certe radici aeree le quali, allungatesi a poco a poco e giunte al suolo, se lo trovano

[1] Non si confonda la *ficus indica* dei botanici, detta *asvatta* in sanscrito, colla *ficus religiosa*, chiamata *pipala* nell'idioma sacro dell'India. Intorno alle differenze che corrono fra queste due specie singolari e curiose di vegetabili, leggi l'erudito discorso di Carlo Ritter nell'*Erdkunde von Asien*.

propizio, vi penetrano e vi si abbarbicano. Ciascuna di quelle fila ingrossando e assodandosi diviene un nuovo tronco da cui rampollano altre messe e ramora con altre barbe penzolanti e producenti alla volta loro una novella prole. Così il ceppo principale si va di mano in mano allargando e forma coll'andar de' secoli una selva di vive e biancheggianti colonne ben fusate, altissime, diritte e coperte da verde e folta chioma, quasi capitello che le incorona; sotto le cui volte frondose ed opache, si ergono capanne, romitorii, tempietti, e riparano a moltitudine le famiglie degli animali e le comitive dei viaggiatori che trovano sotto quel rezzo un ricovero giocondo dalla cocente sferza del sole. Taluna di queste piante copre tutta un'isola, o un'ampia distesa di campagna, e veduta da lungi sembra un colle selvoso; ma quando il viandante accostato entra ne'mistici recessi, gli par quasi di trovarsi fra quei colonnati e peristilii immensi che tuttavia si veggono a Persepoli e a Tebe. Tanto che, se non si sapesse che questa mirabile pianta è nativa dell' India, donde i Baniani la recarono sulle spiagge dell'Arabia, del Congo e di Mozambico, si potrebbe credere che avesse suggerita ai Faraoni l' idea delle loro sale ipostile, e ai re Elamiti il concetto di quelle reggie stupende dai cui avanzi oggi si chiama la città sacra dell'antica Persia [1]. Ecco, io dico, l' imagine dell' italiana epopea; la quale non solo destò l' ingegno letterario e poetico delle nazioni moderne, ma partorì l' architettura, la pittura, la scultura, e tutte le arti belle che nacquero dal divino poema, come i rampolli

[1] Cil-minar.

dell'albero orientale dal suo ceppo primitivo. Non voglio già inferirne che senza l'Alighieri non avremmo avuto Michelangelo, Lionardo, Raffaello; ma certo sarebbe mancata qualcosa alla loro perfezione; imperocchè e nel San Pietro, e nel Giudizio, e nel Mosè, e nella Cena, e nella Santa Cecilia, e nella Trasfigurazione si trovano i vestigi e le inspirazioni or grandiose e terribili, ora tenere e dolci, di quell'ingegno che creò Catone, Farinata, Capaneo, Gerione, Matelda, Beatrice e gli altri miracoli delle tre cantiche. Alla Laura del Petrarca, copia ingegnosa benchè pallida della donna di Dante, ma più popolare perchè meglio accessibile alla comune fantasia degli uomini, si possono in parte attribuire e il concetto dell'amor platonico introdotto nelle arti, e quelle celesti e graziose arie di fanciulle e di donne che respirano nei dipinti fiorentini fin dal secolo quindecimo e nei marmi di Donatello. Chi volesse conoscere appieno l'influenza diretta che ebbe nelle arti lo studio della Divina Commedia dovrebbe fare una storia dei disegni suggeriti da questo poema, cominciando da Sandro Botticello che stando in Firenze ritrasse l'Inferno di Dante verso il fine del quattrocento [1], e venendo sino a Giovanni Flaxman, al Pinelli e ai nostri giorni.

Se Dante, come principe dei poeti cristiani, per ragion di tempo e di eccellenza, fu il padre di ogni moderna gentilezza, come italiano ebbe una influenza più speciale, più immediata e cospicua sulle nostre lettere. Laonde il regnare di lui sul pensiero italiano e il suo scadere

[1] Borghini, *Riposo*, T. II, p. 136.

nell'opinione e negli studi fu sempre effetto o pronostico di risorgimento o di declinazione nelle arti amene, nella poesia, nell'eloquenza, e in ogni genere del bello scrivere [1]. Il che non è senza ragione grande; perchè il ristauro e il rifiorire di ogni cosa umana è un ritiramento verso i principii; e il principio non pur della letteratura, ma della lingua illustre, scritta e nazionale, d'Italia; è il poema di Dante. Lo studio del quale ristorato da un mezzo secolo in qua per opera principalmente di Gasparo Gozzi, del Vannetti, del Parini, dello Alfieri, del Monti e del Cesari, ha rimesso in onore gli altri classici, quasi prole indivisa dal padre, sterminate le codardie letterarie e le imitazioni forestiere del passato secolo, e introdotto un modo di poetare e di scrivere più virile, più franco, meno barbaro, più conforme al sentire e al fare italiano. Nelle arti, il giudizio diritto e sicuro di Francesco Milizia e l'ingegno straordinario di Antonio Canova cominciarono una età novella ed educarono al vero Bello, anche fuori degli artificii, il gusto della nazione. I Bettinelli, gli Algarotti, i Cesarotti, e tutti quegli altri settecentisti gallizzanti, che variarono non emendarono gli scorsi del secolo precedente, se vivessero al dì d'oggi, non leverebbero più grido o piuttosto, come d'ingegno non mancavano, entrerebbero per una via migliore. Tuttavia la riforma non è compiuta, e in poesia specialmente certe folli teoriche godono ancora di qualche credito a danno dei buoni studi. Sarebbe difficile il diffinire la dottrina dei *romantici* che piglia tante forme quanti sono gli autori e,

[1] Balbo, *Vita di Dante*, cap. 17.

involgendosi nelle nebbie, sfugge a una circoscrizione chiara e precisa. Quando nacque in Germania, come acuti e profondi son gl'ingegni di quella nazione, conteneva del buono e del vero; ma passando in Francia e quindi in Italia, le accadde come a certi drappi di pregio oltrerenani che, stazzonati per viaggio e girando di mano in mano, quando hanno varcate le alpi riescono dei cenci. Giovò a propagare ed accrescere le costoro esagerazioni l'eccesso contrario di quei falsi amatori del Bello classico che ripudiavano nelle nobili lettere ogni varietà nazionale e volevano modellarle sovra un tipo unico. E questo tipo era tal volta vizioso, tal altra capriccioso; fondato sulla prepostera e servile imitazione degli antichi, sulle usanze volubili del teatro, sull'arbitrio di certi retori, di certe accademie; guasto sovrattutto dalle influenze cortigiane che, introducendo il fattizio ed il manierato nelle arti, le dilungano dalla natura. Tal fu l'eredità che ci venne rassegnata dagli scrittori francesi del secolo diciassettesimo, grandi per ingegno e per opere, ma schiavi di molte preoccupazioni; i quali da un lato abbellirono, ma impoverirono e snervarono dall'altro la lingua loro, confermarono il dispotismo dei retori, fecero una mescolanza del genio libero degli antichi e del genio aulico e gallico, scartando ciò che dissentiva dal preconcetto modello. Parlo dei più, non di tutti; imperocchè, chi oserebbe dar questi biasimi a Biagio Pascal e a Giovanni Lafontaine, scrittori divini, l'uno principe dei prosatori e l'altro dei poeti francesi? Havvi certo una savia imitazione degli antichi che esclude del pari la servitù e la licenza, e nasce dalla considerazione profonda degli esemplari grecolatini,

studiati in sè medesimi e non attraverso la lente dei pedanti. Che se l'ingegno pelasgico degl' Italogreci si mostrò eccellentissimo nel cogliere il Bello di ogni genere e i suoi parti superano di bontà ogni altro artificiale modello; lo studio della natura dee sempre andare innanzi, come quello che insegna a distinguere le regole immutabili ed eterne del buon gusto dalle leggi stanziate solo in virtù della consuetudine o del genio nazionale dei vari popoli in particolare.

L' immutabilità essenziale del Bello non esclude la varietà nell' espressione di esso, sia perchè in ogni fattura artificiosa v' ha una parte accidentale suscettiva di vari temperamenti, e perchè i tipi specifici delle cose possono essere diversi, e l' una specie non esclude le altre. Il Bello è certamente assoluto; perchè ogni tipo è tale nel suo genere; ma varie sono le specie dei tipi; le quali possono essere inegualmente belle, ma ciascuna dotata a suo proprio rispetto della maggior bellezza possibile. Se la poesia epica differisce dalla drammatica e la commedia dalla tragedia, perchè il componimento tragico non potrà ammettere varie maniere di tessitura? E se la forma della tragedia sofoclea è eccellente in sè stessa, di che certo niuno dubita, perchè si vorrà ripudiare quella del Shakspeare, del Calderon, del Guarini, dello Schiller, netta dalle loro macchie? Imperocchè all' unità risultante dalle leggi universali e incommutabili del buon gusto si aggiunge una varietà maravigliosa che lascia un campo larghissimo alla libertà degli artisti e degli scrittori. La quale varietà proviene dalle differenze che corrono fra gl' idiomi, i popoli, i

secoli, i paesi; e come nei vari ordini di civiltà si dee mantenere studiosamente il genio nazionale, salvo che sia intrinsecamente vizioso, sarebbe incongruo il governarsi altrimenti nelle ragioni del Bello. Errano adunque e coloro i quali vorrebbero obbligar tutti i popoli ad abbracciare quel tipo francese o arbitrario di cui sono ammiratori, e quelli che c' invitano a dismettere la nostra propria natura e ad entrare per una via che farebbe un caos dei vari popoli e un Calepino di tutte le lingue.

Le innovazioni giudiziose nelle lettere non si vogliono già escludere, perchè ciascuna specialità nazionale è capace di quegli incrementi di cui ha il germe, e quindi di un certo estetico avanzamento. Non v'ha nazione per questo verso più feconda della italica, perchè niuna ebbe un principio più ricco e una base più spaziosa. Se, giusta il processo dinamico della civiltà, la prima opera illustre è il seme delle succediture, e rappresenta in ristretto la capacità intellettiva di un popolo, chi oserà competere coi figliuoli di Dante, colla diritta linea dei suoi successori e discendenti? Chi ardirà por limiti ai voli di un ingegno inspirato dalla Divina Commedia e parlante nella sua lingua? Dante è ricco, vasto, profondo, come la natura, e le sementi deposte nel suo poema non verranno meno prima che sia spenta la nazione che lo ha prodotto. Ma le novità, acciò siano di buon conio e facciano pro a chi le usa, si debbono introdurre con gran cautela, e solamente da coloro che conoscono bene i tesori delle cose patrie e per lungo studio se gli hanno resi famigliari e come rinsanguinatone. La lettura delle cose forestiere giova ai

palati già avvezzi e connaturati al sentire e al pensare italiano; altrimenti è di rischio, come i viaggi troppo precoci che, invece di educar uomini, non son buoni che a far delle scimmie. Laonde se i volgarizzamenti dei capolavori oltramontani e oltremarini non sono da riprendere, quando siano ben fatti e i concetti forestieri vengano vestiti con abito italiano; essi nocciono assaissimo quando siano, come accade per lo più, abborracciati alla barbara; perchè la lingua e lo stile sono tanta parte nell' indole nazionale di un popolo che danno quasi alle cose peregrine il diritto di cittadinanza. Insomma, se si ammettono le innovazioni che non han radice nella tempra comune, si dà nel barbaro, come oggi avviene troppo sovente: se si rifiutano quelle che sono opportune, si cade nel fastidioso, gl'ingegni insteriliscono, le lettere muoiono fra gli stenti e i ceppi dell'imitazione, come accadde ai novellieri e ai petrarchisti noiosi del cinquecento. Ogni gran poeta e scrittore è novatore e nazionale ad un tempo: tali furono il Petrarca, il Boccaccio, il Poliziano, l'Ariosto, il Berni, il Tasso, il Guarino, il Metastasio, il Goldoni, il Parini, l'Alfieri, il Monti, l'Arici, il Leopardi; per non parlare della schiera eletta dei nostri storici e prosatori di vario genere. Tutti lavorarono sulla base dantesca, che è il perno immobile su cui debbono aggirarsi in perpetuo il pensiero e il senno italiano. Alcuni critici hanno appuntato il Manzoni, perchè volle dettare un romanzo che, al giudizio credibile del Goethe e di Gualtiero Scott, è il più bello che si legga in alcuna lingua e che è divenuto il libro più popolano d'Italia ai dì nostri. Quasi che il romanzo debba riputarsi estrano al popolo erede delle

favelle in cui scrissero Longo ed Apuleio. Il romanzo al dì d'oggi è pressochè un bisogno letterario delle nazioni civili e si confà coll'indole della società moderna, come il poema epico al genio dell'antica. Se v'ha peccato in ciò, non è delle lettere nè dei letterati, ma dei tempi.

I critici schizzinosi e i fautori esagerati del Bello classico errano eziandio a sprezzar come fanno le lettere e le arti proprie dei bassi tempi e a ripudiare le dovizie poetiche che scaturiscono dal Cristianesimo. Alla stregua di costoro, cui tuttociò che non è latino o greco sa di cattivo, si vorrebbe dar lo sfratto alla maggior parte delle bellezze moderne, quali goffe e barbare, come quelle che hanno radice negli ordini e negli abbozzi del medio evo. Ma che diverrebbero le opere più eccellenti, cominciando dal poema dello stesso Dante, che pur visse in quei secoli e creò un nuovo mondo poetico così diverso dall'antico, se si dà la croce addosso a quanto non è uscito dalla Grecia o dal Lazio? I drammi spagnuoli ed inglesi sono il perfezionamento dei rozzi Misteri dei bassi tempi, come i due Orlandi e le rime del nostro sommo lirico nacquero dai romanzi cavallereschi e dalle canzoni popolari di quella medesima età. Nè perciò si vuol confondere, come molti usano, l'elemento cristiano e legittimo coll'elemento barbaro, e mettere in arte i difetti e le ruvidezze degli scrittori od artefici di quei secoli meno civili. Errano pertanto i lodatori immoderati dell'architettura gotica; la quale, qualunque sia la sua origine immediata, o si voglia nata principalmente dalla bizantina, come io credo, o dagli antichi monumenti di Sarmizagetusa,

di Elis e dai vecchi ordini getici di Deceneo e di Zamolsi [1], è pregevole come sublime, non come bella, secondo il genio dell' architettura orientale. In tutte le cose dei bei bassi tempi v' ha non so che d' incolto e di selvaggio commisto alle influenze cristiane i cui parti si mostrano quasi gioie legate in vile anello; e chi in grazia del buono vuol giustificare il reo di quelle arti e di quelle lettere, imita coloro che mossi dallo stesso fine santificano i feudi, i duelli ed i roghi. Ma i difetti d' allora essendo passati in parte nei moderni, secondo che il transito dalla barbarie alla civiltà non si fa che per gradi, egli è assurdo l' usare verso di essi una osservanza superstiziosa che si nega ai modelli dell' antichità. Come fanno, per esempio, Guglielmo Schlegel, che ammira certe licenze inescusabili del Shakspeare, del Calderon, del Vega; e alcuni dantisti italiani che tengono per oro di coppella ogni verso della Divina Commedia, quasi che Dante con tutto il suo ingegno non sia stato uomo anch' egli e non abbia potuto talvolta sonnacchiar come Omero.

Tra le varie appartenenze del Bello non ve ne ha forse alcuna che sia stata bersaglio come la nostra lingua ai diversi strazii dei novatori e dei pedanti. La parte che la lingua e lo stile hanno nelle opere letterarie di prosa e di poesia è grandissima e quasi infinita. La parola è un sensibile che veste ed esprime un intelligibile, e impressionando l' immaginativa per mezzo del senso, è capace

[1] Troya, *St. d' Ital. del med. evo*, Napoli, 1839, Lib. XI, T. I, p. 574, 575.

di una vera bellezza. La quale consiste principalmente nella varietà e armonia dei suoni e nell'accordo delle idee e delle voci, diverso secondo la diversità degl'idiomi e capace di maggiore o minor leggiadria. La nostra lingua, nata come le sue sorelle dal connubio del latino cogl'idiomi boreali, appartiene pei due versi alla famiglia giapetica delle lingue indogermaniche, inferiore per qualche parte in perfezione alle semitiche, ma dall'altro lato superiore di gran lunga. Fra i sermoni indogermanici, il ramo indico il cui fonte probabile e capolavoro è il sanscrito, e il ramo pelasgico il cui migliore rampollo è il greco, sono senza fallo i più squisiti; e l'idioma italiano, in quanto per via del latino e del greco risale al ceppo pelasgico, partecipa di questa finezza. Qualche ingegnoso scrittore antepone alle lingue antiche le moderne, come quelle che, nate e allevate dal pensiero cristiano, debbono ritrarre dell'eccellenza privilegiata della loro origine [1]. Concedo che il Cristianesimo abbia felicemente influito nella formazione delle nostre favelle; ma non parmi se ne possa inferire che queste siano sostanzialmente più divine delle antiche. Ogni lingua essendo divina per la sua prima origine, e umana nelle vicende e trasformazioni posteriori, quanto più si torna addietro tanto più gl'idiomi tengono meno dei nostri difetti e si accostano da vantaggio alla fonte loro. Le lingue che chiamansi romane sono figliuole del latino alterato da uno o più barbarici idiomi, i quali certo nel quinto secolo tralignavano assai più che quelli

[1] HENROTAY, *Consid. sur la perfect. des lang. anc.* — *Mém. de la Soc. litt. de l'univ. de Louvain*, Louv., 1841, p. 294-325.

di Valmichi e di Omero dalla loquela primitiva. L'influenza che il senno cristiano ebbe nella struttura dei moderni parlari è poca cosa a rispetto di ciò che vi è rimasto di barbarico; al che non avvertono coloro che antepongono, verbigrazia, la strettezza e povertà francese alla magnifica opulenza dell'idioma greco. Noi Italiani, benchè possiamo tenerci paghi della lingua nostra, che è *la più bella fra le lingue vive*, come disse un Francese che se ne intendeva ed era valentissimo nella propria [1], non dobbiamo però dismettere nè rallentare, secondo il nostro potere, lo studio dei classici idiomi; i quali essendo stati parlati e poi risuscitati dai nostri padri fra l'obblivione universale, sono pur cosa italica, e si vogliono custodire con affetto, come cara parte della eredità patria.

Si è disputato lungamente sopra l'origine e la forma migliore dello scrivere italiano. Queste discussioni, tenute da certi filosofi per frivole ed inette, quando siano ben fatte hanno molta importanza, poichè la lingua è gran parte del patrimonio civile di una nazione. Il problema qual sia l'ottimo stile italiano e da che essenzialmente risulti la bellezza della nostra lingua, si può proporre in questi termini: « Trovare una forma di scrivere « che, senza scostarsi dall'aureo secolo, risponda ai bi- « sogni del nostro, e sia atta ad esprimere il pensare e « il sentire moderno in modo conforme al genio primitivo « e immutabile del nostro idioma ». A tal effetto bisogna ricorrere a una lingua viva, cioè a un dialetto, il quale

[1] Courier, *Lett. à M. Renouard.*

risusciti e ringiovanisca la lingua vecchia e quasi morta dei letterati, ritraendo dalle fonti incorrotte e perenni del popolo. Nè certo in altro modo si potrà ravvivare lo stile dimestico così necessario al commercio della vita e a molti generi di scritture, nell'uso del quale gl'Italiani moderni sottostanno alle altre nazioni; giacchè i nostri autori per lo più non sono letti nè intesi dal popolo, o scrivono barbaramente. Ma qual sarà questo dialetto? Il Manzoni tentò con raro e stupendo ingegno di legittimare alcuni idiotismi lombardi alla nostra lingua; ma l'impresa (sia detto colla riverenza dovuta a un tant'uomo) non mi par da lodare nè da essere imitata; imperocchè il dialetto lombardo (come ogni altro dialetto, salvo un solo) e l'idioma nazionale d'Italia sono cose eterogenee che niuno artifizio o sforzo d'ingegno potrà mescere in un sol corpo. Se un semplice dialetto diverso dalla comune lingua le si potesse incorporare, sarebbe piuttosto il veneziano, superiore ad ogni altro in bellezza; il quale ha fornito alla scena moderna le sole commedie nostrali che pareggino in perfezione quelle di Terenzio e del Machiavelli. Resta adunque che si faccia ricorso colà dove la lingua nacque e dove sopravvive ancora, si può dire, a sè stessa. Imperocchè da quanto si è discorso e conchiuso per opera dei migliori giudici si ritrae con certezza, che la lingua nostra fu in origine il dialetto di Toscana e che questa provincia, e in ispecie Firenze suo capo, sono il seggio precipuo dell'idioma e delle lettere italiche [1]. Oh venisse un tempo in cui i nostri ricchi mandassero i loro figliuoli

[1] Biamonti, *Lett. di Panf. a Polif.*, Fir., 1821.

a disciplinarsi in Toscana, e il principato che si concede in parole a quel giardino d' Italia fosse col fatto riconosciuto! Ma a ciò dovrebbero almeno intendere gli scrittori, e seguir l' esempio di Niccolò Tommaseo che mostrò come si possa dar vita e moto e disinvoltura e copia allo stile dimestico, senza imbarberirlo, ritraendo giudiziosamente dal dialetto fiorentino. E il Mamiani non ha chiarito col fatto che si può discorrere con toscana eleganza anche parlando di psicologia e di metafisica? Del che molti dubitavano; quasi che Galileo e Francesco Maria Zanotti abbiano scritto in latino. Ma la tosca favella, benchè predomini nel nostro idioma e sia la sorgente precipua delle sue bellezze, non è però assolutamente tutta la lingua; la quale, divenuta nazionale, per ciò che spetta allo scrivere, sebbene abbia il suo seggio principale in Firenze, è tuttavia sparsa per tutta la penisola, e *in ciascuna città appare, in niuna riposa* [1]. Secondo il quale intendimento si vuol interpretare la dottrina dell'Alighieri sulla universalità della nazionale favella, quella di altri autori sulla lingua cortigiana, e la sentenza del Castiglione e dello Speroni là dove affermano di scrivere lombardo e non toscano. Imperocchè la lingua nata sull'Arno e trapiantata sul Tevere non ottenne altrove, come idioma parlato, la stessa cittadinanza; ma fu adottata quasi universalmente nel foro, sul pulpito, fra le scene, pel commercio epistolare, per le nobili scritture e il reciproco conversare delle varie provincie della penisola. Onde nacque nella scelta delle voci e dei modi, nel giro del

[1] DANTE, *Volg. eloq.*, I., 16.

periodo, nell' andamento e nel colore della dicitura, un non so che di comune che si distingue dalla specialità toscana, come il generale dal particolare, e concorre con essa a formare il perfetto scrivere. Senza questo elemento comune lo stile piglia un aspetto troppo dimestico e volgare, che sta bene nelle commedie e novelle, nei romanzi, nei componimenti scherzosi e faceti, ma non si addice alle scritture di scientifico ed elevato argomento. Che se in ogni spezie di dettato la proprietà, la freschezza, la vivacità, la grazia dello stile derivano dall'elemento toscano, all'uso dell' altro si dee riferire la precisione scientifica, l' ampiezza oratoria, la gravità del dire, la magnificenza, la maestà. Tra que'due componenti corre un divario in parte simile a quello che passa tra la latinità e la grecità dell'elocuzione italiana; le quali per istinto o per industria adornano i sommi nostri scrittori, quasi fattezze delle due lingue tradotte nella comune figliuola. Così, verbigrazia, nel Boccaccio, nel Guicciardini, nel Casa, nel Botta, nel Perticari, trovi spesso un fare latino, e talvolta troppo latino e quindi affettato; laddove nel Cavalca, nel Compagni, nel Gelli, nel Caro, nel Gozzi, nel Leopardi risplende mirabilmente la schiettezza ed eleganza greca. Ora, se io non mi gabbo, l' elemento comune della lingua italiana tiene da vantaggio del latino e il toscano del greco, e senti nell' uno il dignitoso sussiego e la pompa, nell' altro la semplicità, la discioltura, il brio grazioso, per cui si distinguono le due antiche nazioni sorelle del tronco pelasgico. Ragguaglinsi in prova il Cellini col Tasso e collo Speroni, il Davanzati coll' autore del Cortegiano e gli scrittori comici e giocosi coi prosatori e poeti d'argomento

illustre; giacchè queste cose s'intendono meglio per gli esempi che pel discorso.

Niuno scrittore ha fatto meglio questa fusione armonica dei vari ingredienti della lingua nostra che il divino poeta, e la sua epopea ne è lo specchio più nitido e più compito. Perciò il ragionamento dello stile mi riconduce a Dante, col nome del quale conchiuderò questo mio discorso sulla bellezza. Dall'Alighieri si debbono pigliare, non pur lo stile e la poesia, ma le inspirazioni di maggior momento, e l'esemplare più squisito dell'indole, del valore, dell'ingegno italico; giacchè egli è veramente l'*Italiano più italiano* che abbia giammai veduto il mondo[1]. Egli accoppia la virtù e la prudenza del cittadino alla pietà dell'uomo religioso; e se alle volte sviato dall'età fervida e dalle passioni civili che nell'animo suo grande tanto più fiere bollivano, passò il segno; serbò sempre anche in mezzo agli errori l'amor del vero, del bello, del buono e del santo, cristiano sempre e cattolicissimo. Se non fu uomo ieratico, come Valmichi, egli si mostrò devoto alla fede, alla Chiesa, al vero e supremo sacerdozio; contro cui le ire e le corruttele dei tempi nol fecero sì acerbo ed ingiusto che non rendesse splendido omaggio all'autorità delle somme chiavi. Se ad imitazione di Omero fece scopo di sdegno e di scherno i vizi e le ambizioni dei cattivi chierici, più felice del poeta greco potè cernere dal loglio il divin seme, e più sapiente di molti suoi successori, apprezzarlo e prevalersene. Al che

[1] Balbo, *Vita di Dante*, Cap. 1.

non avvertono coloro che fanno di Dante un Lutero in erba, un paterino del secolo tredecimo, o un illuminato tedesco, un filosofo inglese o francese del diciottesimo. S'egli non fosse stato pio e cattolico di cuore, non avrebbe potuto creare le lettere italiane e europee, perchè l'ingegno non si apre ai concetti grandiosi se non è ispirato dalla religione, nè può senza di essa effettuarli e dar vita perenne alle sue opere. Ma gli giovò pure l'essere laico, sia perchè incominciò il corso della civiltà secolare, amica al sacerdozio ma distinta da esso, per la quale i secoli più maturi e gentili si sequestrano dal medio evo; e perchè la condizione del suo grado lo abilitò a discernere nel chiericato il male dal bene, gli abusi dalle instituzioni, e contro la parte rea menare inesorabile il flagello. Ma niuno cerchi in lui il fautore di quell'incivilimento bugiardo, infesto alle cose più sacre e venerande, che da Lutero in poi va crescendo e dilatandosi in Europa; al quale, s'egli vivesse, sarebbe nemico implacabile. Calcolate tutte queste cose, siccome il Bello non si può scompagnare dal bene e dal vero, io avrò per compiuta la redenzione delle lettere italiche, quando vedrò diffuso in tutte le persone che attendono ad ingentilirsi, lo studio indefesso e amoroso, e direi quasi la religione di Dante. Finirò adunque colle parole di Giovanni Marchetti, alludendo al divino poeta:

Rendete il vital cibo agl'intelletti,
Non ismarrite la verace stella,
Rinnovellate di fortezza i petti [1].

[1] *Una notte di Dante*, Cant., Fir., 1839, p. 25.

TAVOLA E SOMMARIO

PROEMIO

Pag.

Attinenze dell'estetica cogli altri rami della filosofia e della scienza. — Essa appartiene alla filosofia seconda, ma dipende dalla prima e ci ha il suo fondamento..... 1

CAPITOLO PRIMO

DEFINIZIONE DEL BELLO.

Il Bello, non essendo subbiettivo, non può essere ridotto all'utile e al dilettevole. — È obbiettivo, ma distinto dall'oggetto esteriore e materiale (sia questo naturale o artificiale), che lo rappresenta. — È spirituale, ma non sostanziale e pertiene alla categoria dei modi. — È necessario, assoluto, e tuttavia si distingue dal vero metafisico e matematico non meno che dal bene morale. — La definizione del Bello data da Santo Agostino e da Leibnizio è imperfetta. — Natura dell'idea specifica, la quale costituisce il vero e non il Bello, il tipo intelligibile e non il tipo fantastico. — Essenza del Bello e vera definizione di esso..... 9

CAPITOLO SECONDO

ORIGINE DELL'IDEA DEL BELLO.

Pag.

L'osservazione e l'esperienza non possono partorire l'idea del Bello. — Lo studio della natura è l'occasione e non la causa efficiente dei concetti estetici. — Dottrina del Malebranche sulla origine delle idee: imperfezione di essa. — La teorica della creazione ne è il compimento. — Formula suprema di questa teorica: *l'Ente crea le esistenze.* — Dichiarazione di tal formola, e sue attinenze col problema dell'origine delle idee in generale, e della nozione del Bello in particolare. — Critica delle opinioni del Cousin e del Rosmini in questo problema. — Il Bello consta di due elementi, l'uno dei quali è intellettivo e l'altro fantastico. — Loro origine rispettiva. — Essenza del tipo fantastico. — Sue relazioni col tipo intellettuale. — Del modo, in cui i due tipi si accozzano insieme, e della personalità estetica che ne risulta. — La moralità e la semplicità delle opere estetiche nascono dalla maggioranza dell'elemento intelligibile sul sensibile. — Dell'ideale e della sua natura 29

CAPITOLO TERZO

DELL'IMMAGINAZIONE ESTETICA, CREATRICE DEL BELLO.

Dell'immaginazione estetica, e degli uffici che esercita. — Processo dell'immaginazione estetica nelle sue opere. — Della matematica e della fisica estetica. — La vista e l'udito sono i soli sensi estetici. — L'immaginazione è in ogni caso la sede del Bello. — Applicazione di questa dottrina alla quistione delle unità di tempo e di luogo nella poesia drammatica. — Del maraviglioso drammatico del Shakspeare: legittimità di esso. — Obbiezione contro l'obbiettività del Bello: risposta. — L'immaginazione dell'uomo è creatrice alla stessa guisa del dio dei panteisti 57

CAPITOLO QUARTO

DEL SUBLIME CONSIDERATO NELLE SUE ATTINENZE COL BELLO.

Pag.

Esposizione della dottrina di Emanuelle Kant intorno al sublime. — Pregi e difetti di essa. — Proprietà generiche che sono comuni al Bello e al sublime. — Proprietà specifiche che li contrassegnano e distinguono. — Due specie di sublime dinamico, l'una delle quali è positiva, l'altra negativa. — Del deforme: suo uso nell'estetica. — Esempi. — Il sublime nasce dal secondo termine della formola ideale, cioè dall'idea di creazione. — Analisi del processo intellettivo, che genera il sublime. — Formola del sublime: *Il sublime dinamico crea il Bello, che è contenuto nel sublime matematico.* — Spiegazione di questa formola. — Altre differenze tra il sublime matematico e il dinamico..... 81

CAPITOLO QUINTO

DEL MARAVIGLIOSO CONSIDERATO NELLE SUE ATTINENZE COL BELLO.

Il maraviglioso estetico si divide in *misterioso* e *oltranaturale.* — Definizione del misterioso. — Il noto non diletta all'immaginazione dell'uomo, se non coll'aiuto dell'ignoto. — Altrettanto ha luogo in ordine all'intelligenza e al sentimento. — Definizione dell'oltranaturale: sua importanza nel dramma e nell'epopea. — Declinazione del teatro moderno per questo rispetto. — Delle varie specie di oltranaturale estetico. — Dei personaggi oltranaturali, e dei tipi effettivi, donde essi derivano. — Dell'uso degli eventi oltranaturali nei lavori poetici. — Deduzione degli elementi estetici del misterioso e dell'oltranaturale dalla formola ideale. — La radice del misterioso è la nozione di essenza. — Il misterioso interviene diversamente nel Bello e nel sublime. — La radice dell'oltranaturale è l'idea di creazione.....105

CAPITOLO SESTO

DEL MODO IN CUI LA FANTASIA ESTETICA SI PUÒ DIR CREATRICE DEL BELLO.

Pag.

Epilogo degli uffici dell'immaginazione estetica riguardo al Bello, al sublime e al maraviglioso. — Dell'attività sostanziale dell'anima. — Doppio grado del suo esplicamento. — L'immaginativa soggiace alla stessa legge. — Essa non è intelligente, nè libera nel primo atto dell'estetico lavoro. — Meccanismo di quest'atto iniziale, che risiede nello svolgimento dei germi preesistenti. — In che senso l'ingegno dell'artista sia creatore. — L'ingegno è una vera inspirazione divina negli ordini di natura. — Distinzione della cagione prima e delle cagioni seconde. — La cagione prima dell'inspirazione estetica è Iddio. — Simboli greci e asiatici di questo vero: la Musa di Platone e i Ferveri dei Naschi. — Il processo dell'immaginazione umana somiglia a quello della Causa creatrice e ne è accompagnato. — Riscontri di tal processo colla formola ideale.....129

CAPITOLO SETTIMO

DEL BELLO NATURALE.

Della declinazione primordiale delle specie umane e del globo terrestre. — Effetti di essa in ordine al Bello. — Del Bello primitivo e originale della natura. — Dell'epoca geogonica e del suo doppio periodo accennato da Mosè. — Il Bello mancò nel primo periodo, già segnato dal sublime, e apparve nel secondo, cioè nell'esamerone. — Descrizione del secondo periodo. — Del progresso estetico, e dell'esplicamento del Bello. — L'alterazione del Bello fu opera dell'arbitrio umano, che è la prima delle forze terrestri. — Maggioranza e inferiorità relative del Bello naturale e dell'artificiale. — Il sublime è tale ancor oggi, quale nell'età prima della creazione.147

CAPITOLO OTTAVO

DEL BELLO ARTIFICIALE IN GENERE.

Pag.

Il Bello artificiale non è imitativo della natura. — Errore dell' Hegel, che subordina in modo assoluto il Bello della natura a quello dell'arte. — Questo errore è un corollario del panteismo germanico. — Il Bello artificiale è un supplemento del Bello naturale e suppone il decadimento di questo. — È un mezzo, con cui lo spirito si sforza di sottrarsi alla realtà e di trapassare i limiti della natura. — Il Bello artificiale è un ricordo e una profezia, riferendosi all'epoca primitiva e finale del mondo. — Obbiezione: come mai l'uomo scaduto può vincere coll'arte il Bello della natura? Risposta. — La rivelazione ristaura le facoltà naturali. — Essa consiste sostanzialmente nella restituzione della formola ideale. — Fuori di questa formola il panteismo è inevitabile; il quale nuoce al Bello e al sublime. — La perfezione estetica non è possibile in ogni sua parte, se non mediante il principio di creazione. — Presso le nazioni pagane il Bello è in tanto possibile, in quanto esse conservano certi vestigi della rivelazione primitiva; ma è sempre imperfetto. . . . 167

CAPITOLO NONO

DEL BELLO ARTIFICIALE ETERODOSSO.

Due rami dell'arte eterodossa: l'orientale e l'occidentale. — Dell'arte orientale. — I primi artisti furono i sacerdoti. — Vicende del sacerdozio primitivo, e formazione delle caste. — La ierocrazia e la civiltà eterodosse più antiche sono quelle dei Camiti. — Del genio camitico. — Cenni sulla sua storia. — Della civiltà giapetica della famiglia indopelasgica. — Ierocrazie che ne uscirono: i Caldei, i Magi, i Bramani e i Sabi. — Altre famiglie giapetiche: la tartarica, l'americana e l'oceanica. — Loro migrazioni istoriche. — Dell'emanatismo considerato come base dell' arte orientale. — Sua applicazione

Pag.

all' architettura. — L' architettura non è una imitazione di natura. — Le forme curvilinee sono meno antiche delle rettilinee. — Della musica. — L' architettura e la musica sono le arti generatrici di tutte le altre. — Loro somiglianze e dissomiglianze. — Precedenza della musica, che è la regina delle arti. — L' architettura e la musica esprimono sovrattutto il sublime. — In qual modo possano anche rappresentare il Bello. — Per che guisa le arti secondarie derivino dalle primarie. — Applicazione della formola estetica alla risoluzione di questo problema. — Due momenti dinamici da distinguersi nella generazione delle arti secondarie: la concezione e la nascita. — Applicazione di questo doppio momento, mediante l'azione fecondante del verbo rivelato, cioè della creazione, all' architettura e alla musica. — Della scrittura. — Del simbolo e sua natura. — L' architettura orientale fu simbolica sin da principio. — La scrittura incorporata coll' architettura, per opera dei simboli, conteneva il germe delle arti secondarie. — Della scrittura alfabetica e ideografica. — Dei geroglifici e dei caratteri cuneiformi. — Del canto, per cui la parola s' immedesima colla musica. — Prove storiche. — Della città e del libro primitivo dei popoli orientali: le arti secondarie vi erano inchiuse per modo di concezione. — Descrizione del passaggio della concezione alla nascita. — La musica, cioè la parola, fu il principio di questo nuovo esplicamento. — La città primitiva si divise in città dei vivi, fornita di tempio e di reggia, e in città dei morti. — Cenni storici. — Della poesia. — L'epopea orientale è il racconto di un avatara e rappresenta lo svolgimento teocosmico già espresso dal tempio e dal libro primitivo, secondo i principii dell' emanatismo. — Sintesi primigenia delle arti nel tempio e nell' epopea. — La loro divisione e separazione perfetta non ebbe luogo in Oriente. — Dell' età di Vicramaditia. — Dell' arte occidentale. — Degli Atlanti. — Non furono Giapetici, ma Camiti, e non si debbono confondere coi Pelasghi. — Conflitto degli Atlanti e dei Pelasghi: trionfo degli ultimi. — Degli Elleni, ramo pelasgico, e dei Doriesi, ramo ellenico. — Dottrina religiosa delle popolazioni pelasgiche: essa si distingue dal panteismo orientale, mediante il dogma del Teo. — Pugna in Grecia fra il principio orientale e il principio pelasgico. — La divisione delle arti e la scissura della sintesi orientale nacque da quest' ultimo. — Il politeismo greco fu favorevole al Bello corporeo e nocque al sublime.....195

CAPITOLO DECIMO

DEL BELLO ARTIFICIALE ORTODOSSO.

Pag.

Cenno sulla Bibbia. — Il Cristianesimo instaurò l'arte coi due principii di creazione e di redenzione. — Affinità dell'estetica cristiana colla pelasgica, e specialmente con quella del ramo dorico. — Attinenze del principio di creazione col sublime e col Bello dell'arte cristiana. — Dell'elemento morale e divino del Bello cristiano: come venga espresso in modo sensibile. — Paragone tra il dogma eterodosso dell'avatara e il dogma ortodosso dell'Incarnazione considerati nelle loro attinenze coll'estetica. — Dei tipi cristiani: il Dio Uomo, la Vergine madre, l'angelo e il santo. — Il Cristianesimo riunisce le arti, e rinnovella la sintesi orientale senza i suoi difetti. — Dell'epopea cristiana e di Dante. — La Divina Commedia vince in pregio tutti gli altri poemi. — Dell'ingegno analitico e sintetico, psicologico e ontologico di Dante. — Del suo stile. — La politica non è il soggetto principale del poema. — Del razionalismo dei moderni interpreti della Divina Commedia. — Della sua mitologia. — Fino a che segno il poeta cristiano possa prevalersi delle favole gentilesche. — Il divieto assoluto di queste non è ragionevole. — Dante purgò la mitologia pagana, ritirandola verso la sua origine, e adoperandola come espressione essoterica del vero. — Egli fece lo stesso uso dell'uranologia orientale. — La Divina Commedia è il principio dinamico della letteratura cristiana in genere, e dell'italiana in ispecie. — Declinazione della poesia e della prosa italica, ogni qual volta si scostarono dal tipo dantesco. — Dei romantici e dei cattivi classici. — Del vero e del falso che si trova nei due sistemi. — Della lingua italiana. — Sua maggioranza sulle altre lingue romane. — Del Bello nella lingua e nello stile italiano, e in che consiste. — Conclusione, in cui si esortano gl'Italiani a seguir l'esempio di Dante non solo nelle lettere e nell'amore del Bello, ma eziandio nel culto della religione e nella carità della patria.....265

FINE.

ERRORI.	CORREZIONI.
Pag. 87. lin. 11. dei Leopardi	dei Leopardi
» 101. » 30. casualità	causalità
» 220. » 29. orgine	origine
» 245. » 1. dottrinale	dottrinale
» 268. » 14. ondc	onde

66671590